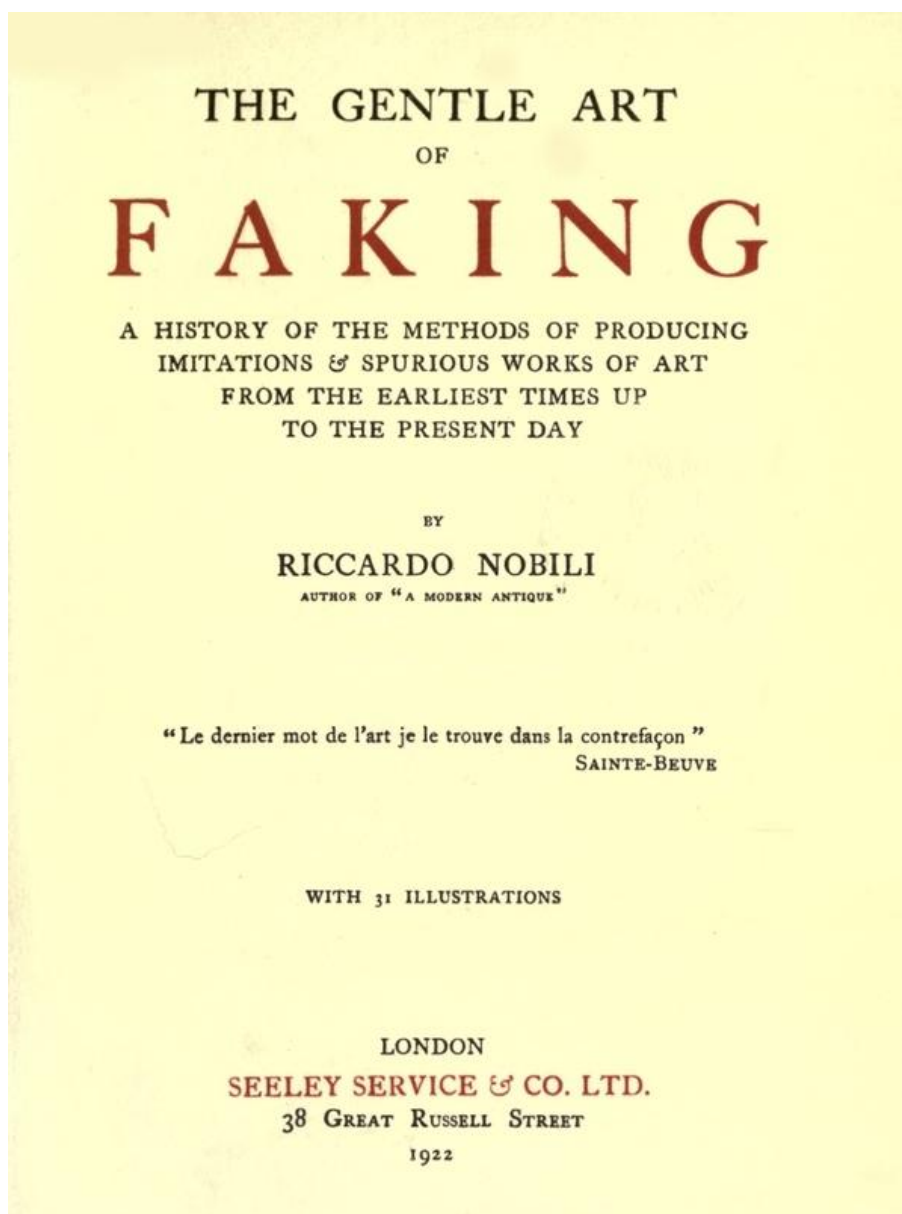


Тонкое искусство подделки. История методов создания имитаций и поддельных произведений искусства с древнейших времен до наших дней

Риккардо Нобили



Электронная книга проекта "Гутенберг" о нежном искусстве подделки

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой электронной книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Изящное искусство притворства

Author: Риккардо Нобили

Дата выхода: 30 ноября 2016 г. [Электронная книга № 53638]

Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык: Английский

Титры: Продюсерами выступили Тургут Динсер, Чарли Ховард и команда онлайн-корректур на <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, щедро предоставленных интернет-архивом)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "НЕЖНОЕ ИСКУССТВО ПОДДЕЛКИ"

НЕЖНОЕ ИСКУССТВО ПРИТВОРСТВА

Новая Художественная библиотека

“Восхитительная библиотека нового искусства”. — *Знаток*.

Новый V выпуск.

Перспектива.

Применительно к рисункам, с разделом, посвященным архитектуре. 472 Иллюстрации. 18 с. нетто.

Автор: Рекс Викат Коул.

“Делает перспективу довольно увлекательной”. — *Абердинский журнал*.

“Незаменимая книга для изучающего искусство”. — *Daily Graphic*.

Официально выдано.

Акварель.

Автор Альфред В. Рич. 60 иллюстраций. 10s. 6d. nett.

“Работы мистера Рича поставили его в число сравнительно немногих современных акварелистов, которые заслуживают внимания, а работы его учеников доказывают, что он может преподавать”. -*Субботнее обозрение*.

Художественная анатомия деревьев.

Автор: Рекс Викат Коул. Более 500 иллюстраций. 15 с. нетто.

“Как и все тома Новой художественной библиотеки, основательный в своем обучении, в высшей степени практичный в манере изложения и великолепно иллюстрированный”. —*Сонноиссер*.

Практика и наука рисования.

Автор Гарольд Спид. 96 иллюстраций. 10s. 6d. nett.

“За последние годы не было опубликовано ни одной работы по искусству, которая могла бы с большей выгодой попасть в руки молодого студента. На каждой странице присутствует здравый смысл, выраженный четким стилем.... Мы считаем мистера Спид замечательным учителем и сердечно рекомендуем его трактат”. —*Атенеум*.

Практика живописи маслом.

С. Дж. Соломон, р.а. 80 иллюстраций. 10s. 6d. nett.

“Если бы ученики следовали его инструкциям и, более того, прислушивались к его предупреждениям, эффективность их рисования вскоре значительно возросла бы”. —*Manchester Guardian*.

Анатомия человека для студентов-искусствоведов.

Автор - сэр Альфред Даунинг Фрипп, k.c.v.o., 159 иллюстраций. 15с. нетто.

“Сочетает в себе лучшую научную и художественную информацию”.—*Знаток*.

Моделирование и скульптура.

Автор: Альберт Тофт, a.r.c.a., m.s.b.s. Со 119 иллюстрациями. 15с. нетто.

“Будет оказана неоценимая помощь студенту.... Шаг за шагом знакомит студента с различными техническими процессами, текст дополняется более чем сотней превосходных иллюстраций”. —*Studio*.

Seeley, Service & Co., Ltd., Грейт-Рассел-Стрит, 38



Фото]

[Алиари

Предполагаемый портрет поэта Бастианини Бенивьени.

Прямая копия оригинала, который сейчас находится в Париже и ранее хранился в Лувре.

НЕЖНОЕ ИСКУССТВО ПРИТВОРСТВА

ИСТОРИЯ МЕТОДОВ СОЗДАНИЯ ИМИТАЦИЙ И ПОДДЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА С
ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО НАШИХ ДНЕЙ TO THE PRESENT DAY

БУ РИККАРДО НОБИЛИ,
АВТОР КНИГИ “МОДА НА АНТИКВАРИАТ”

“Le dernier mot de l’art je le trouve dans la contrefaçon”
Sainte-Beuve

С 31 ИЛЛЮСТРАЦИЕЙ

ЛОНДОН
SEELEY SERVICE & CO. LTD.
Грейт-Рассел-стрит, 38
1922

К
МИССИС МЭРИ С. ШЕПАРД
С ПРЕДАННОЙ СЫНОВНЕЙ ЛЮБОВЬЮ
ПОСВЯЩАЮ ЭТУ КНИГУ

ПРЕДИСЛОВИЕ

“Коллектоманию” можно с некоторым основанием рассматривать как комедию, в которой главные роли исполняют Коллекционер, Дилер и Мошенник, которых поддерживают второстепенные, но не менее интересные персонажи, такие как имитаторы, реставраторы, посредники, *и другие из рода отпе*, каждый из которых мог бы рассказать более одной привлекательной истории.

Анализируя Фальшивомонетчика, нужно отделять его от обычного фальсификатора; его полухудожественное призвание совершенно отличает его от обычного фальшивомонетчика; его следует изучать в его, так сказать, реквизитном окружении и с правильным местным колоритом, и его критик, возможно, найдет для него какое-нибудь слабое оправдание. Рядом с ним стоят Имитатор, от которого часто происходит фальсификатор, искуситель, который превращает умного имитатора в мошенника, и посредник, который заманивает неосторожного коллекционера правдоподобными историями.

Целью данной книги является не изучение Мошенника в одиночку, а проследить его карьеру на протяжении веков в соответствующем окружении и сравнить методы, применявшиеся им в различные периоды истории, насколько это возможно.

С этической точки зрения между имитатором и фальсификатором проводится строгая грань, но на практике эта грань ни в коем случае не является жесткой. Многие имитаторы выставляют свои товары на всеобщее обозрение как имитации; другие молчаливо позволяют продавать свои работы как подлинный антиквариат, несомненно, под влиянием того факта, что, хотя, возможно,, имитация и оригинал могут обладать равными достоинствами, одному мешает современность, другой освящен возрастом. Неопытный и неосторожный коллекционер в большинстве случаев является невиновным виновником мошенничества; если бы не было покупателя, не было бы и продавца. Слишком часто мода ведет к безумию, и поэтому создаются фиктивные ценности, а по мере роста спроса растут и источники пополнения,но, к сожалению, они часто не являются законными.

RICCARDO NOBILI.

Ville Marie,
Via Dante da Castiglione 3,
Florence.

Содержание

ЧАСТЬ I

РОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ФЕЙКИНГА

ГЛАВА	СТРАНИЦА
I. Греки и римляне как коллекционеры произведений искусства	17
II. Коллектомания в Риме	24
III. Алчные римские коллекционеры	36
IV. Рим как художественный центр	44
V. Рост подделок в Риме	57
VI. Упадок искусства и последующие изменения	63
VII. Эпоха Возрождения	68
VIII. Имитация, плагиат и фальсификация	83
IX. Коллекционеры шестнадцатого века	101
X. Коллекционирование во Франции и Англии	107
XI. Мазарини как коллекционер	114
XII. Некоторые известные французские коллекционеры	129

ЧАСТЬ II

КОЛЛЕКЦИОНЕР И МОШЕННИК

XIII.	Коллекционеры и коллекции	135
XIV.	Друзья и враги коллекционера	150
XV.	Подражатели и фальшивомонетчики	165
XVI.	Художественные качества подражателей	181
XVII.	Мошенники, фальсификаторы и закон	194
XVIII.	Фальшивая атмосфера и публичные продажи	207

ЧАСТЬ III

ФАЛЬШИВАЯ СТАТЬЯ

XIX.	Подделка антиквариата	225
XX.	Поддельные скульптуры, барельефы и бронза	234
XXI.	Керамические подделки	246
XXII.	Металлические подделки	263
XXIII.	Изделия из дерева и музыкальные инструменты	279
XXIV.	Бархат, гобелены и книги	287
XXV.	Подводящий итоги	301
	Индекс	311

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Предполагаемый портрет поэта Bastianini Benivieni	<i>фронτισпис,</i> титульный лист
Марка Аврелия	48
Диомед со палладий	72
имитаций античного	88
Марсия	96
Спинарио	120
ребенком. Ферранте Лампини	136
Сан-Джованни	136
Атлет	144
Баттезимо	152
Вакх	152
Воскресение	184
Пьета	184
Портрет	ребенка.

192,, Ребенок. Донателло	200
Имитация римской работы	240
Имитация работы шестнадцатого века	240
Каминная полка	266
Лампа	266
Плакетки разных художников	272
Европа на Быке	288

НЕЖНОЕ ИСКУССТВО ПРИТВОРСТВА

Часть I

РОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ФЕЙКИНГА

ГЛАВА I

ГРЕКИ И РИМЛЯНЕ КАК КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Почему греки, не будучи коллекционерами в современном смысле, были избавлены от подделок в искусстве—Как римляне заинтересовались искусством—Происхождение их коллекций произведений искусства—Первые коллекционеры и их методы—Обвинительный акт известного гражданина против разграбления произведений искусства римскими завоевателями—Отношение известных писателей к искусству и коллекционированию произведений искусства.

Коллекционер, главный покровитель подделок, будучи в некотором роде эгоистичным любителем искусства, вполне естественно, что греков, которые видели в искусстве великое средство общественного просвещения и наслаждения, нельзя назвать коллекционерами произведений искусства в современном смысле этого слова. Следовательно, вряд ли было место для фальшивого искусства в стране, где искусство как прямое проявление общественного духа строго поддерживалось ради блага народа. Именно храмы стали торговыми центрами искусств — музеями, которыми мог пользоваться каждый, — или бесплатными учреждениями, такими как пинаотека в Акрополе, коллекция резного камня в Парфеноне, гимнасий Ареопага, содержащий коллекцию бюстов самых знаменитых философов. Руководствуясь этим общественным стремлением к наслаждению искусством, Дельфы собрали знаменитую картинную галерею в храме оракулов и, по словам Плиния, располагали не менее чем тремя тысячами статуй, одной из которых был знаменитый золотой Аполлон. Из этого храма Нерон унес пятьсот бронзовых статуй, а позже Константин перевез многие из оставшихся произведений искусства в Константинополь. Тот же дух общественного наслаждения искусством превратил храмы Юноны в Олимпии, Минервы на Платеях и Сиракуз в настоящие музеи искусства, а также раритетов. Например, в храме Минервы в Линдоне на острове Родос хранилась чаша из *электрума* (янтаря), предложенная Еленой Троянской, в которой, как

говорили, было углубление, в точности повторяющее форму груди прекрасной жены Париса (Плиний, XXXIII, 23).

О том, что греки на своем высочайшем историческом уровне не потворствовали частным и художественным изыскам коллекционера, можно судить и по плохой конструкции их обычных жилых домов. Хорошо известно, что воров, особенно в Афинах, называли “разрушителями стен”, и они получили это странное прозвище из-за своего своеобразного метода проникновения в дома, а именно, проделывая дыру в стене, вместо того чтобы утруждать себя отпиранием двери. В таких хлипких жилищах вряд ли могли храниться сокровища художественной коллекции. Таким образом, простота обычаев и четко определенная манера наслаждаться искусством в значительной степени спасли греков от регулярной торговли антиквариатом со всеми его странностями и прискорбиями и так далее.

На самом деле, у нас нет информации о чем-либо, что можно было бы назвать частной коллекцией произведений искусства в Афинах, хотя вполне естественно, что, учитывая их крайнюю страсть к знаниям, у греков были прекрасные частные библиотеки, такие как библиотеки Аристотеля и Теофраста. Но даже они, хотя и содержали самые редкие и ценные произведения, были настоящими библиотеками, а не собраниями замысловатых томов. Мания к изящным переплетам из дорогих материалов позже стала прихотью образованного римлянина, а не грека.

Родиной “коллекционера”, а следовательно, и его верного спутника, фальшивомонетчика, был Рим.

Римлянин не был прирожденным любителем искусства. На самом деле в ранний и примитивный период своего существования Рим не только несколько отрицательно относился к искусству, но даже испытывал отвращение к наслаждению им. Римлянам потребовались столетия, чтобы преодолеть веру в то, что вопросы искусства - это пустяковые развлечения, которые можно оставить в качестве игрушек покоренному народу. Таким образом, долгое время римляне видели в наслаждении искусством главный источник ослабления и вырождения поработанных ими врагов. Происходя из потомства солдат и земледельцев, рожденный для завоевания мира, римский гражданин воспринял в качестве афоризма высказывание Virgiliана о том, что его единственная обязанность - покорять врагов, даруя им прощение или унижая их гордость.

Таким образом, ранние римляне демонстрируют не только глубокое невежество в отношении чудес искусства, но даже презрение к ним. Когда сокровища искусства были привезены Марцеллом в Рим в качестве трофеев для первой экспедиции с завоеванной Сицилии, сенат осудил такое нововведение. Фабий Максим, которого называли “щитом Рима”, поднялся среди прочих в знак протеста, заявив, что после осады Тарента он, в отличие от Марцелла, привез домой только золото и ценную добычу. Что касается статуй, особенно изображений, то он предпочел оставить покоренным народам “их разгневанных богов”. Фактически единственной статуей, которую Фабий увез из Тарента, был Геркулес Лисиппский, бронзовый колосс, который, должно быть, понравился ему либо своими героическими размерами, либо большим количеством материала.

Тип раннего невежественного римского коллекционера произведений искусства дает Луций Муммий, полководец, разрушивший Коринф, о котором Веллей Патеркул рассказывает (I, 13), что, отправляя в Рим то, что можно назвать художественной добычей разрушенного города, он

передал статуи и картины тем, кто отвечал за транспортировку, с предупреждением, что в случае утери товара они будут привлечены к ответственности и должны будут воспроизвести их все за свой счет.

Даже когда с течением времени искусство наконец стало цениться в Риме, старое презрение к нему в некотором роде перешло от продукта к создателю. Таким образом, с чувством, которое, по-видимому, характеризует парвеню в искусстве, и с необъяснимой непоследовательностью римский любитель искусства упорно видел в художнике либо раба, либо ни на что не годного человека и ни на минуту не считал художника достойным того внимания, которое он оказывал искусству. Несмотря на то, что Цицерон считал себя любителем искусства и тонким знатоком, он называет статуи и картины игрушками для развлечения детей (*oblectamenta puerorum*). В своей четвертой речи, *В Верре*, он откровенно признается, что не понимает значения, придаваемого греками тем искусствам, которые римляне несправедливо презирают.

Валерий Максимус, живший во времена Тиберия, то есть когда Рим полностью завершил свое художественное образование, называет профессию художника мерзким занятием (*sordidum studium*) и недоумевает, как Фабий, римлянин и патриций, может заставить себя подписать свою картину полным именем и квалификацией “Фабий живописец” (VIII, 14, 6).

В одном из своих писем (№ 88) Сенека, современник Нерона, заявляет, что скульптура и живопись недостойны того, чтобы их относили к разряду свободных искусств. П.этроний, *изящный магистр* Рима, через двести лет после разрушения Коринфа, то есть когда Рим достиг своей зрелости в понимании искусства, называет Апеллеса, Фидия и других известных художников Греции сумасшедшими (*græculi delirantes*).

С таким врожденным негативным чувством искусства и сильными расовыми предрассудками неудивительно, что римляне, вынужденные обстоятельствами ценить искусство, хотя и были готовы платить непомерные цены за произведения искусства, все еще сохраняли свое старое презрение к художникам, к тем *грекам делирантесам*, которые прибыли украшать столицу в качестве рабов или соблазненные выгодой.

В результате этого особого чувства и в полном противоречии с греческими чувствами, которые передали потомкам многое о художниках, живших в Афинах, и о почестях, которые они получали, Рим не сохранил для нас почти ни одного имени художника, скульптора или архитектора. И их, должно быть, был легион, если учесть масштаб проделанной работы. Витрувий (VII, 15) сообщает нам, что Дамофил, Горгас, Агесилас, Паситель и другие художники были вызваны в Рим Юлием Цезарем и что в Риме было так много греческих художников, что, когда в Афинах должно было быть закончено строительство храма Юпитера Олимпийского, граждане были вынуждены отправиться в Рим, поскольку ни одного из их архитекторов нельзя было найти в Греции.

Интересно проследить, как римляне постепенно становились коллекционерами произведений искусства и как в Риме постепенно сформировался целый мир любителей искусства со всеми его истинными и вымышленными увлечениями, сформировав группу коллекционеров различных типов, не совсем отличающихся от представителей нашего современного общества любителей искусства.

Как мы уже говорили, завоевания и добыча составляли первые предметы добродетели. Сначала статуи и предметы искусства всех видов привозились в Рим без какой-либо дискриминации,

затем образование постепенно прогрессировало, развился вкус, а грабеж стал более просвещенным. Фульвий Нобилиор, цитируя одного из многих завоевателей, привезших в Рим художественную военную добычу, обогатил его 285 бронзовыми статуями, 230 мраморными и 112 фунтами золотых украшений. Следуя обычаю греков, римляне сначала дарили статуи и картины различным храмам в качестве украшений.

Позже, с большей разборчивостью и меньшей жадностью, официальные лица Рима приступили к систематическому разграблению сокровищ искусства Греции и Востока. Статуи и картины сопровождали триумфы римских полководцев, а также рабов и военнопленных. Время от времени возвращающиеся чиновники приносили домой с собой награбленные художественные сувениры о месте, которым они правили во имя могущественного Рима. Так Фульвий, консул в Амбракии, привез домой лучшие статуи этой страны. Один из таких сувениров был обнаружен при раскопках в 1867 году; на нем было написано наивное и искреннее признание консула:.....:

Marcus Fulvius Marci Filius
Servii Nepos Nobilior
Consul Ambracia
Cepit

Захватив статуи Девяти Муз во время завоевания Амбракии, тот же самый Фульвий Нобилиор поместил их в храме Геркулеса. В то время римские завоеватели продвинулись вперед, и они уже путешествовали с экспертами и советниками. Фульвия Нобилиора сопровождал поэт Энний (Страбон, В. X, 5), чье предложение, возможно, заключалось в том, чтобы поместить Геракла среди Девяти Муз, играющих на лире подобно Аполлону, метаморфоза бога, показывающая, что римлянин наконец-то согласовал “Силу”, свое главное и наиболее ценное качество, с более мягкими чувствами понимания искусства. Этот “Геркулес Мусагет”, кажется, символизирует первую победу искусства над грубым, стойким римским характером.

Отступая от установленного правила дарить свою художественную добычу храмам после того, как это сопровождало их триумфы, чтобы подчеркнуть важность их завоевания, со временем полководцы начали оставлять часть добычи себе. Так были сформированы первые частные коллекции в Риме.

С этого времени начинается настоящее художественное образование римлян. Страсть и стремление обогатить и украсить частные дома помогли научить тому, что было важным соображением. Говорят, что Сулла, грабивший Грецию и Малую Азию, приобрел верный глазомер на ценные *предметы искусства*; Веррес, который с прекрасным глазомером грабил и собирал все, что попадалось ему под руку, был, пожалуй, лучшим знатоком искусства в Риме. Он и Сулла были практически первыми, кто организовал тот просвещенный способ грабежа поработанных стран, который в конечном итоге превратил Рим в первый в мире торговый центр искусств.

Естественно, эти ранние римские коллекционеры редко покупали их ценные вещи. Когда они не могли добыть что-либо грабежом, у них были наготове быстрые и принудительные средства удовлетворения своей художественной жадности. Сулла внес в проскрипционный список имена всех владельцев художественных ценностей, которые были настолько неразумны, что отказались отдать их ему. Марк Антоний сделал то же самое с Верресом. Последний заплатил

жизнью за отказ предложить деспотичному триумвиру несколько знаменитых ваз из коринфской бронзы, которые он страстно желал иметь в своей коллекции.

Повторяем, именно во времена Суллы у римлян зародилась страсть к коллекционированию, не только руководствуясь художественным чутьем разборчивости, но и со всеми особыми характеристиками, которые, по-видимому, сопутствуют развитию этой страсти.

Коллекция Суллы, пополнившаяся маслами храма Аполлона в Дельфах, храмов Юпитера в Элиде и Эскулапа в Эпидавре, считавшихся богатейшими торговыми центрами искусства в Греции, должно быть, была великолепна и не имела себе равных — за исключением, возможно, коллекции Верреса, ученика Суллы, который превзошел своего учителя в искусстве грабежа и разграбил Сицилию со всеми произведениями искусства на острове.

ГЛАВА II КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В РИМЕ

Развивается коллектомания—Разгул парвенюизма в Риме — Появляются экстравагантные цены на произведения искусства и антикварные подделки—Хорошие и глупые коллекционеры в глазах писателей и сатириков того времени — Торговля произведениями искусства—*септы*, магазины и аукционные залы.

Таков был самый ранний тип настоящего коллекционера произведений искусства в Риме, первый этап в городе, где страсть к искусству здесь, вообще говоря, редко бывала подлинной. Этот этап привел сначала к приобретению того, что можно было бы назвать чем-то средним между честолубием и любовью к показухе. Затем, в конце концов, появилась торговля предметами искусства, и, как логическое следствие, имитационное и мошенническое искусство, наконец, обрело свой размах. Фиктивные шедевры живописи и скульптуры, часто подписанные, как в наше время, поддельными именами известных художников, были на рынке еще до Цицерона. “*Odi falsas inscriptiones statuarum alienarum*” (Я ненавижу подделанные надписи на чужих статуях), — замечает Цицерон, который, хотя и сам в некотором роде коллекционер, никогда не упускал случая высмеять претенциозного любителя, впадающего в истерический экстаз перед имитациями, предполагаемыми оригинальными произведениями, или разжечь псевдоинтеллектуализм любителя искусства по отношению к творчеству Поликлета, что было чрезвычайно модно в свое время среди коллекционеров произведений искусства.

Таким образом, подделка получила мощный импульс, когда искусство достигло своего апогея в Риме и умножилось число коллекционеров, увлекаемая за собой в своем триумфальном шествии богатство и все непостоянные силы богатства. Таким образом, вкус в искусстве стал, по-видимому, более эксклюзивным или, скорее, согласно Квинтилиану, более неустойчивым в своих стандартах. “В наши дни, — говорит латинский ритор и критик, — они предпочитают детские монохромные работы Поликлета и Аглафона более выразительным и более современным художникам”. И все же, весьма вероятно, что Квинтилиан, не понимая этой вполне обычной

любви ко всему архаичному и необычному, столь распространенной среди коллекционеров всех возрастов, не может объяснить предпочтение работ, которые он считает грубыми, иначе как модой или тем, что мы сегодня назвали бы снобизмом. Критикуя модное искусство, он фактически добавляет: “Я бы назвал это искусство детским по сравнению с искусством многих знаменитых художников, пришедших позже, но, на мой взгляд, это, конечно, всего лишь претензия” (XII, 10).

Очевидно, что у римлян, как и у нас, времена не совсем разные; действительно, если бы не новое веяние времени для искусствоведов, их можно было бы назвать одинаковыми — цены, уплачиваемые за произведения искусства или простые диковинки, стали причудливыми и баснословными, поднимаясь или опускаясь в течение одного периода в зависимости от непостоянной моды. Сиюминутная страсть к *марринам*, например, побудила коллекционера заплатить за один из стаканчиков *fluor-spar* сумму, приближающуюся к 14 200 фунтам стерлингов. На смену пришла другая мания - изготовление столов из *цитрусовых*, редкой породы дерева, возможно, туи, произрастающей на склонах горы Афон. Категус вложил в один из этих модных столов сумму, эквивалентную двенадцати тысячам фунтов стерлингов. Затем в другое время в моду вошло кованое серебро, и цены на это изделие вскоре достигли абсурдных цифр. Когда Хрисогон, богатый вольноотпущенник Суллы, торговался на аукционе за серебряную *аутелсу* (грелку для тарелок), люди, стоявшие у входа в аукционный зал, вообразили, что он покупает ферму за ту высокую сумму, которую предложил.

Как и следовало ожидать, высокие цены соблазнили безмозглого парвеню. В Риме было много таких, как Демасипп, о котором Гораций сказал: “*Insanit veteres statuas Demasippus emendo*” (Сб., 3), тип снобистского мечтателя и фальшивого искателя искусства, который покупал грубо вырезанные статуи, дополняя их недостатки своей фантазией, и который, говоря о своих исторических произведениях, заявил, что для того, чтобы попасть в его самую отборную коллекцию, бкамень должен был, по крайней мере, служить ванночкой для ног Сизифу, сыну Эола !

Рядом с этим глупым типом коллекционера произведений искусства в Риме было великое множество других персонажей, которых, как и сегодняшних, можно было бы отнести к странным образцам любителей искусства.

“Разве Эвктус не надоедает своим историческим серебром?” - спрашивает Мартиал, добавляя, что он предпочел бы есть из обычной фаянсовой посуды Сагунта, чем слушать всю эту болтовню о столовом серебре Эвктуса. “Подумать только! Его кубки принадлежали Лаомедонту, царю Трои. И, заметьте, для обывающих этих раритетов Аполлон сыграл на своей лире и разрушил стену города, побудив камни следовать за ним своей музыкой”. Но относительно этого странного типа коллекционеров Марциал заслуживает цитаты. “Итак, что вы думаете об этой вазе?” - спрашивает Эвктус из *his table companions*. “Ну, она принадлежала самому старому Нестору. Видишь, эта часть совсем стерлась, там, где голубь? Он был доведен до такого состояния рукой царя Пилоса.” Затем показывается одна из тех мисок для смешивания, которые латиняне называли *кратер*: “Это он был причиной битвы между свирепым Ревком и лапифами”. Естественно, каждая чашка имеет свою особую историю. “Это тот самый кубок, которым пользовались сыновья Эака, предлагая своему другу самое щедрое вино — Это кубок, из которого Дидона пила за здоровье Вифиаса, когда предлагала ему ужин во Фригии”. Наконец,

когда он смертельно надоедает своим гостям, Эвкт предлагает им в кубке, из которого обычно пил Пирам, “вино молодое, как Астианакс”.

Тримальчо настолько хорошо известен, что мы откажемся от подробной иллюстрации. Петроний, должно быть, срисовал с натуры этого главного героя своего *Сатирикона*. Как и Эвктус, Тримальчо превозносит исторические достоинства своих изделий *virtu*; у него такая же манера приглашать людей к своему столу и заставлять их восхищаться его редкостями. Он говорит почти в той же манере, что и тип, которого цитирует Мартиаль. Таким образом, он сообщает своим гостям, что его коринфские вазы - лучшие и самые подлинные из существующих, потому что они были изготовлены по его заказу мастером по имени Эд Коринф. В качестве дополнительного пояснения к этому замечанию, опасаясь, что гость может подумать, что он не знает исторического происхождения металла, он добавляет: “Да, да, я знаю об этом все. Не принимайте меня за невежду. Я прекрасно знаю происхождение этого металла, мы расскажем. Это было при взятии Трои, когда Ганнибал, между прочим, хитрый разбойник, бросил на пылающий костер все статуи из золота, серебра и бронзы. Из смеси этих металлов получился сплав, из которого ювелиры изготавливали тарелки, вазы и фигурки. Отсюда, конечно, и пошло название Коринфа для обозначения этой смеси трех металлов, которая, конечно же, больше не является ни одним из трех!” У Тримальчо также есть чашка с барельефом, изображающим Кассандру, перерезающую горло своим детям. Не удовлетворившись этой великолепной исторической ошибкой и забыв, что речь идет о барельефе с чашей, Тримальчо добавляет в качестве художественного комментария, что тела детей Кассандры настолько реалистичны, что можно заподозрить, что они были отлиты с натуры.

Продолжая наше сравнение с Эвктом, мы можем добавить, что у Тримальчо также есть редкий кувшин с барельефом, изображающим Дедала, помещающего Ниобу в деревянного троянского коня! Когда он заканчивает калечить историю, а гости терпеливо слушают его фантастические рассказы, как истинный парвеню, Тримальчо не преминет добавить: “Имейте в виду, все это массивный драгоценный металл, все это мое, как вы видите, и не продается ни за какие деньги”.

За исключением формулировки, небольшая разница — слово “дорогой” играло бы заметную роль в сегодняшнем Тримальчо, украшенном, следует понимать, “драгоценным”, “редким”, “уникальным” и всеми остальными превосходными степенями современных идиом - такие коллекционеры не пропали и по сей день.

Но есть и другие типы, на которые стоит обратить внимание. Они, безусловно, помогут нам понять, какую роль играли подражания искусству и подделки документов у римлян, и как существование мошенничества было в некотором роде оправдано, что, в конце концов, главной причиной подделки был сам коллекционер. Этому пониманию в значительной степени поможет беглый взгляд на *перегородки*, антикварные лавки или простые безделушки, которые были сгруппированы на определенных улицах древнего Рима, как и в наши дни.

Как и в наши дни, продажа произведений искусства осуществлялась на аукционах или частными торговцами, причем последние - в магазинах или через обычных посредников, так называемых *придворных* нашего времени.

Публичные аукционы объявлялись с помощью плакатов или простой надписи на стенах. Представление о том, на что были похожи эти объявления, дает следующее из "Наставлений" Плавта:

“В течение семи дней, утром, состоится распродажа Менхме. Будут продаваться рабы, мебель, дома, фермы. Каждый купленный товар должен быть оплачен в момент покупки”.

Как и в наши дни, аукциону предшествовала выставка товаров. Эти показы проводились в соответствующих помещениях, украшенных портиками, которые назывались *atria auctionaria*. Говоря о таких выставках и комментируя какую-то особую, Цицерон замечает: *Auctionis vero miserabilis adspectus* (Фил., II, 29).

Curiously достаточно аукцион продажи УРБС была предоставлена милый работник, функция которого, похоже, пережила в публичных продажах Париж. Латинское *præso* что-то вроде французского *глашатая*, в обязанности которого входит на публичных аукционах перевозить предметы, выставленные на продажу. Следует сказать, что *префект*, однако, был не только простым *глашатаем*, но иногда и своего рода руководителем продажи, совмещая таким образом функции *комиссара по приему, эксперта и глашатая*, но именно в последней функции его способности наилучшим образом способствовали успеху продажи. Некоторые из этих служащих, должно быть, обогатились, как обычные *тюремные комиссары*. Гораций (I. Ep., 7) описывает одного из этих *глашатаев* как предающегося роскоши, легко зарабатывающего деньги и разбрасывающего их, как воду, позволяющего себе всевозможные удовольствия и чрезвычайно поддающегося моде. Любопытное описание, предполагающее, что у этого Вултейуса Менаса из Горация, должно быть, была удачная карьера, как у кого-нибудь из служащих парижских аукционов, и он не мог отличаться от той формы веселого потакания своим желаниям, которую парижане называют: *Faire la bombe*.

Говоря об аукционах и о том, как римляне продавали свои товары тому, кто предлагал самую высокую цену, стоит сослаться на то, что, по словам Светония, произошло на распродаже, проведенной Калигулой, который, испытывая нехватку денег, однажды счел нужным выставить на аукцион все в королевском дворце, что было либо бесполезным, либо вышло из моды, *quidquid instrumenti veteris aulæ erat*. Согласно Светонию, не только сам император был возмущен аукционом, но и сам устанавливал цены на различные предметы, делая за них ставки. Старый претор, Апоний Сатурнин, заснул во время распродажи и, задремывая, продолжал кивать головой. Калигула заметил это, и сказал аукционист, чтобы не потерять сигнал, что покупатель и выставляют цену каждый раз, когда Сатурнин кивнул. Когда старик наконец проснулся, он понял, что, сам того не зная, купил на Императорском аукционе товаров на сумму около 80 000 фунтов стерлингов (Cal., 39).

Плиний рассказывает забавную историю, из которой видно, что тогда, как и сейчас, аукционисту разрешалось группировать предметы.

“На распродаже, - говорит он, - Феоний, *глашатай*, приобрел одним лотом прекрасный бронзовый канделябр и раба по имени Клезипп, горбатого и чрезвычайно уродливого. Куртизанка Гегания купила лот за 50 000 сестерциев (около 400 фунтов стерлингов). В тот же вечер за ужином она продемонстрировала свои приобретения, выставив обнаженную рабыню на посмешище гостям. Затем, поддавшись безумной страсти, сделала из него своего

любовника и наследника. Клодэсипп, таким образом, стал чрезвычайно богатым и поклонялся канделябруму с такой преданностью, как будто это был его бог” (XXXIV, 6).

Как указывалось выше, другие распродажи обычно проводились в различных частях Рима, где антиквары и торговцы безделушками собирались свои магазины. Очень многие из этих торговцев собрались на Виа Сакра, или на *Перегородках Виллы Публика*, или на *перегородках Джулии*.

Те части римских улиц, которые назывались *Септами*, где располагались притоны антикваров и торговцев безделушками, были парадоксом для дураков-любителей и ловушкой, и, весьма вероятно, они были такими же привлекательными и живописными, как аналогичные места в современных европейских городах сегодня.

Говорят, что в этих магазинах и на выставках иногда предлагались настоящие раритеты, такие как эгинская бронза работы Мирона, делосская бронза работы Поликлета, подлинные раритеты из коринфской бронзы, чудеса резьбы, подписанные Боэтом или Мистом. В *септах* выставлялись не только художественные произведения, но и фальшивые раритеты, которые завоевали общественное признание в момент расцвета моды. Среди них был определенный вид канделябров, по форме напоминающих дерево с одной или несколькими ветвями. Относительно этих канделябров, которые были сделаны почти для того, чтобы по моде вытеснить более художественные, Плиний замечает: “*Arborum mala ferentium modo lucentes*” (как деревья, несущие блестящие яблоки), и с едким юмором заявляет, что, хотя их название имеет общую этимологию со словом *candela* (свеча), дешевым средством освещения, они продавались по ценам, эквивалентным ежегодному назначению военного трибуна (Plin., XXXIV, 8).

Говоря о канделябрах, можно сказать, что самые прекрасные из когда-либо виденных в Риме принадлежали Верресу и были частью огромной добычи на Сицилии, которую он накопил, находясь там в качестве проконсула Рима. Этот факт послужил поводом для саркастического замечания в обвинительном заключении Цицерона проконсулу о том, что у Верреса в его *триклинии* был канделябр, отбрасывающий свет там, где темнота была бы более уместна. Этот богатый канделябр, должно быть, был выполнен в стиле статуи, как описывает Лукреций:

Si non aurea sunt juvenum simulacra per ædes
Lampadas igniferas manibus retinentia dextris (II, 24).
(Фигуры юношей, держащих в правых руках зажженные лампы.)

Естественно, на рынке можно было найти не только какую-то одну специальность, ценящуюся по моде или прихоти, это был постоянный магазин предметов старины и всевозможных безделушек. Помимо маринадов, столов с цитрусовыми и других фирменных блюд, здесь были картины всех школ и размеров, вплоть до миниатюр - искусства, неизвестного римлянам. Здесь были также скульптура, керамика, прекрасные изделия из регия и Сутæ, мальтийские гобелены, восточные вышивки и т.д. На самом деле, в сочетании с большим количеством сомнительных товаров, эти места также предлагали прекрасные сокровища, как говорит Мартиал: —

Hic ubi Roma suas aurea vexit opes.
(Сюда золотой Рим принес свои сокровища.)

Важно понимать, что люди, вращавшиеся в этой *среде*, не отличались от тех, кто увлекается ценными предметами в наше просвещенное время или кто в какой-то степени стал жертвой страсти коллекционера. Такая *среда*, не в Афинах, где паонная для искусства было искренним и важным, был вполне последователен в Рим, где подручных Crœsuses и богатых выскочек изобиловали; выскочек, которые, как и многие из коллекционеров нашего времени потребовалось, чтобы покупать предметы искусства, как увлечение или хобби. Этот тип коллекционера хорошо известны по своей гротескности существенно не отличается от некоторых представителей нашего современного общества.

Это правда, что в Риме возникло множество подлинных любителей искусства, множество ценителей и коллекционеров, таких как Агриппа, великолепный коллекционер ее Калибр кесаря, проникательным, умным, любителей искусства, как жадные так как недобросовестные, такие как Сулла, Веррес и Марка Антония, но как в Америке-день, величина быстро-разбогатеть, импульс, страсть, внезапно возникшей без какой-либо предварительной подготовки, производится всего в нескольких видах истинного коллекционера. Как сейчас в Америке, на одного Куинси Шоу приходится столько же Тримальчо и Эвктуса.

Излишне говорить, что рынок искусства обычно следует склонностям клиента, он пытается соответствовать его вкусу, прихотям и причудам, он может быть скрупулезным или беспринципным в зависимости от обстоятельств, и, особенно в области искусства и антиквариата, эти обстоятельства в основном зависят от великого деспотичного правителя всех рынков, клиента.

Таким образом, в *септах*, бок о бок с Фирминием, Клодием и Грацианом, торговцами, пользующимися неоспоримой репутацией в *сигиллари* (рынке изображений) и других кварталах, где собирались антикварные лавки, были замечательные типы, подобные Милониусу, о котором Марциал говорит:—

- Редкие вещи, чеканное серебро, плащи, тоги, драгоценные камни - нет ничего, чего бы ты не продавал, Майло, и твои клиенты неизменно уносят свои приобретения с собой! В конце концов, ваша жена - лучший товар в вашем магазине, ее всегда покупают и никогда не забирают из вашего магазина” (VII-XII, 102).

The Всю гамму странностей, которыми изобилует мания коллекционирования, действительно можно было найти в *септах*.

Это был особый коллекционер, у которого нет ничего, кроме одной определенной вещи, нет энтузиазма, кроме предметов, являющихся предметом его особого хобби, как замечает Хорэйс в своих “Сатирх” о людях, питающих страсть либо к серебряным изделиям, либо к бронзе:

Великолепие столицы ардженти, ступет Альбиус Аре.
(Этот удерживает блеск серебра, Альбиус безмолвствует перед бронзой.)

Сенека сообщает нам, что в его время был любитель собирать ржавые осколки, другой настолько помешался на маленьких вазочках из коринфской бронзы, что целыми днями возился с предметами своей коллекции, снимал их с полок, ставил обратно постоянно расставлял по местам (De Brev. Vit., XII).

Мартиал рассказывает нам о человеке, который собрал коллекцию кусочков янтаря с окаменелыми насекомыми, и о другом коллекционере, который хвастался, что у него есть фрагмент корабля *Арго* среди редких экспонатов его коллекции. Был также Кларин, развратник, по словам Марциала, который хвастался тем, что обладал образцами всего ювелирного искусства своего времени. “Но, - замечает Мартиал, - серебро этого человека не может быть чистым!”

Другой тип, отмеченный by Martial, заставляет осознать, что есть разновидность коллекционеров, которая никогда не умрет. О “Павле” Марциале замечает: “... его друзьям нравятся его картины и антиквариат: все напоказ” (XII, 69).

Кодрус, которого цитирует Ювенал, - нуждающийся коллекционер. Он хранит свои книги “в старой корзине, где мыши позволяют себе роскошь грызть произведения божественной Греции”. Он спит “на тюфяке короче, чем его маленькая жена”. Вся его коллекция и мебель находятся в его спальне, единственной комнате, в которой он живет и спит, и бросаются в глаза шесть чашек, маленький *кантариум* на консоли с фигурой кентавра Хирона под ней (III).

Эрос - это другой тип, тип скорбящего коллекционера. Вот как Мартиал описывает этот необычный типаж:—

“Эрос плачет каждый раз, когда ему попадается какой-нибудь прекрасный кусочек яшмы или тонко выделяющийся столовый цитрус. Он вздыхает от всего сердца, потому что он недостаточно богат, чтобы купить все предметы *селты*”. И здесь Мартиал комментирует: “Как многие похожи на Эроса, неосознавая этого, и как многие подтрунивают над ним из-за его слез и вздохов, и все же в глубине души чувствуют себя похожими на него!” (X, 80).

Мамурра, еще один типаж, доставшийся нам от неистощимого Марциала, не пропускает ни дня без посещения *селты*. “Проводит часы, слоняясь без дела, рассматривает ряды молодых рабынь, которых он пожирает взглядом критика, не обычных, если вам угодно, а отборные образцы, те, которые демонстрируются не каждому, не таким простым людям, как мы”, - добавляет Мартиал. “Когда ему надоедает это зрелище, он идет осматривать мебель; там он обнаруживает несколько богатых столов (*шаров*, круглых столиков), скрытых под какой-нибудь обивкой; затем он приказывает снять с самого высокого места несколько предметов мебели из слоновой кости, которые он желает осмотреть; после этого он проходит дальше, чтобы осмотреть *гексаклинон*, кушетку, используемую в *триклинии*, с шестью местами, облицованную панцирем черепахи, и измеряет ее четыре раза. Как жаль, что она недостаточно велика, чтобы соответствовать его цитрусовому столу! Минуту спустя он идет понюхать бронзу: действительно ли она пахнет коринфским сплавом? Конечно, он готов критиковать даже твои статуи, о Поликлет! Тогда эти два горных кристалла не являются чистыми, некоторые из них слегка туманны, другие испорчены небольшими дефектами. А! вот и муррин. Он приказывает отставить в сторону около дюжины. Он берет в руки несколько старых чашек, как будто взвешивает достоинства каждой, особенно Ментора. Он идет пересчитывать изумруды на золотой вазе и огромные жемчужины, которые мы видим, свисающие друг с друга на ушах наших элегантных дам. После этого он отправляется повсюду разыскивать настоящий сардоникс; его специальность - собирать крупные и редкие куски яшмы. Наконец, примерно в одиннадцатом часу дня, Мамурра полностью выдохся, он должен идти домой. Он покупает за *as* (менее трех фартингов) две миски и забирает их с собой” (IX, 59).

Тонгилиус - грузный, важный коллекционер. Он путешествует по местам, где продаются антиквариат, в огромном паланкине и со своим кортежем и вереницей последователей, расстраивая всех и вся. Ювенал, от которого нам передан его характер, замечает довольно саркастически:

Spondet enim Tyrio stlataria purpura filo,
Et tamen est illis hoc utile (*Sat.* VII).

Лициний - тип безумного любителя искусства. У него прекрасная коллекция, он богат и может купить самые дорогие предметы искусства, но он далек от счастья. Его манией является страх, что его раритеты могут быть украдены или стать жертвой пожара. Он держит толпы рабов, день и ночь присматривающих за его драгоценными диковинками. “По ночам, - говорит Ювеналий, - когорта стражей сидит с ведрами воды наготове на случай непредвиденных обстоятельств; бедняга постоянно боится за свои статуи, янтарные фигурки, мебель из слоновой кости и черепахового панциря, отделанную шпоном”.

Естественно, в отличие от глупого коллекционера, который, кажется, разжег пыл римских сатириков, здесь можно было найти настоящего любителя, и большинство избранных коллекций произведений искусства были известны в Риме. Среди них также был город, который предоставлял все типы истинного коллекционера, эгоиста, который никогда никому не показывал свою коллекцию, и человека, который собирал предметы искусства главным образом для того, чтобы разделить удовольствие от них с другими. Некоторые из этих последних хотели, чтобы публика получала выгоду от их покупок, и украшали портики и общественные места своими коллекциями.

По словам Статиуса, *Виндекс* - настоящий знаток. “Кто может соперничать с ним, - замечает поэт в своей *Сильве*, lib. IV, “ у кого такой трезвый взгляд? Он глубоко разбирается в технических приемах всех художников древности, и когда на работе нет подписи, он с первого взгляда может решить, какому мастеру она принадлежит. Он укажет вам на бронзу, которая стоила ученому Мирону многих дневных и ночных трудов, на мрамор, которому неумолимое резало ПрАксителя, на слоновую кость, отполированную рукой Фидия, на бронзу Поликлета, которая, кажется, вдыхает жизнь, выходя из печи, он может увидеть художественную линию, истинный признак всех подлинных Апеллес ”.

ГЛАВА III РУДАЧЛИВЫЕ РИМСКИЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ

Хобби некоторых коллекционеров — Сулла боготворил статуэтки — Веррес, самый алчный из римских коллекционеров произведений искусства — Марк Антоний и его быстрые методы — Цицерон как любитель искусства — Помпей бескорыстный любитель искусства — Юлий Цезарь.

Проницательные и бесстрастные конноиу таких мудрецов, как Сулла, тоже были свои увлечения и фантазии. Особой прихотью Суллы была маленькая статуэтка Аполлона, которую он украл из Дельфийского храма. Эта статуэтка была для него дороже всех остальных драгоценных вещей, составлявших его уникальную коллекцию. С этим маленьким божком, названным Винкельманом “личным странствующим богом Суллы”, он никогда не расставался. Он благоговейно целовал его и, кажется, обращался к нему в самых крайних случаях. По словам Плутарха, временами он носил его на груди. Кстати, мы можем отметить, что знатоки не считали этого Аполлона лучшим экспонатом коллекции Суллы, настоящей жемчужиной был его "Геркулес" работы Лисиппа. Историю этого Геркулеса рассказывают Марциал и Статий, которые сообщают нам, что его размер составлял чуть меньше одного римскогофута, около девяти дюймов. Несмотря на свои скромные размеры, статуэтка была вылеплена с таким величием и величественным чувством, что Статиус прокомментировал: “*parvusque videri, sentiriue ingens*” (маленькая на вид, но огромная по сути). На нейбыл изображен Геракл в улычиво-безмятежной позе, сидящий на камне, держащий в правой руке дубинку, а в другой кубок. На самом деле это была одна из тех статуэток, которые римляне называли греческим словом *epitrapezios* и которые ставили на обеденные столы как *genius loci* во время трапезы.

История этой жемчужины коллекции Суллы необычна, а ее перипетии весьма примечательны. Первоначально статуя была подарком Лисиппа Александру Македонскому. Этот властелин и завоеватель был так привязан к подарку Лисаиппа, что повсюду носил статуэтку с собой. Умирая, он трогательно попрощался с заветной статуэткой.

После Александра маленький Геркулес попал в руки другого завоевателя, Ганнибала. Неизвестно, как к нему попала работа Лисиппа, но это может быть объяснено тем фактом, что Ганнибал, будучи коллекционером произведений искусства и в некоторой степени знатоком и, прежде всего, как утверждает Корнелиус Непот, большим поклонником греческого искусства, был зорким охотником за раритетами в искусстве. Однако, как бы то ни было, Ганнибал, по-видимому, был одержим той же фантазией, что и Александр, поскольку он носил маленькую статуэтку с собой во всех своих странствиях и даже привез ее в Вифинию, где, как сообщает нам история, он покончил с собой с помощью яда. После его смерти "Геркулес" перешел, по всей вероятности, в руки Прусия, при дворе которого умер Ганнибал.

Столетие спустя статуя вновь появилась в коллекции Суллы. Весьма вероятно, что он попал во владение Суллы в качестве подарка от царя Никомеядеса, который был благодарен Сулле за возвращение трона Вифинии.

После смерти Суллы трудно найти эту драгоценную статую из его знаменитой коллекции. Предположительно, она переходила от одного коллекционера к другому и никогда не покидала Рим. “Возможно, - говорит Статий, “она нашла свое место не в одной императорской коллекции”. Однако официально статуя появляется при Домициане. В настоящее время она находится во владении вышеупомянутого Виндекса, галла, живущего в Риме, друга Марциала и Статия и одного из лучших знатоков искусства своего времени.

После смерти Виндекса статуэтка снова исчезла, и с тех пор ни один писатель о ней не упоминал. Какой могла быть судьба этого *шедевра* Лисиппа, который переходил из одной коллекции вдругую более четырех столетий?

Среди жадных любителей искусства, с таким же острым взглядом знатока, сколь беспринципной была его душа, Веррес получает приз. Он научился хищническому ремеслу грабежа произведений искусства еще при Сулле. Позже, не будучи достаточно могущественным и не осмеливаясь пойти на поводу у диктатора, включив несговорчивых любителей в список запрещенных, он усердно стремился добиться своей цели всеми формами насилия и досадными методами. Находясь на Сицилии в качестве проконсула, он фактически разорил все храмы на острове.

“Я бросаю вам вызов, - говорит Цицерон в своем обвинительном заключении против Верреса, - найти сейчас на Сицилии, в этой богатой провинции, такой древней, с богатыми семьями и городами, хоть одну серебряную вазу, хоть одну бронзовую статуэтку из Коринфа или Делоса, хоть один драгоценный камень или жемчужину, хоть одну работу из золота или слоновой кости, хоть одну статую из бронзы, мрамора или слоновой кости; я бросаю вам вызов, если вы найдете хоть одну картину, гобелен, за которыми Веррес не охотился, не исследовал и, если ему понравится, не разграбил”.

Что касается частной собственности, то, когда он слышал о гражданине, владеющем каким-либо предметом, возбуждающим его алчность, Верресу все средства вымогательства казались хорошими, включая пытки и подстрекательство. Его страсть была такой неконтролируемой, что даже когда друзья пригласили его на ужин, он не смог удержаться, чтобы не соскрести ножом изящные барельефы с серебряных тарелок и не спрятать их в складках своей тоги. И все же этот жадный, беспринципный любитель, которого Цицерон безжалостно обвинил в своем *"В Верреме"*, был таким любителем предметов своей коллекции, что скорее пошел на смерть, чем отказался от нескольких прекрасных ваз из коринфской бронзы, которые Марк Антоний потребовал у него в качестве вынужденного подарка.

Марк Антоний, который следовал методам Суллы при формировании одной из лучших коллекций, был, как и его жестокие предшественники, коллекционером того типа, который не находит аналогов в наше время. Его прекрасная библиотека стоила многих жертв, его вкус был довольно эклектичен, и, похоже, в Риме не было безопасности для любого любителя, которому посчастливилось обладать редкими и интереснейшими диковинками. Нониус был объявлен вне закона за то, что отказался расстаться с редким опалом, драгоценным камнем размером с лесной орех. “Какой упрямый человек этот Ноний, - откровенно замечает Плиний (XXXVII, 21), - быть так привязанным к предмету, для которого он был расписан! Животные, безусловно, поступают мудрее, когда они предоставляют охотнику ту часть своего тела, за которой за ними гонятся”.

Марк Антоний не был таким хорошим знатоком, как Веррес, но, обладая не меньшей страстью к коллекционированию произведений искусства, будучи не менее беспринципным и в большей степени способным применять насилие без риска быть обвиненным перед римскими гражданами, как это в конце концов случилось с Верресом, его планам не было предела. После битвы при Фарсалии ему удалось захватить все художественное имущество Помпея, а также его мебель и сады, а после убийства цезаря Антоний, которому мы обязаны одной из лучших когда-либо задуманных речей, произнесенной им перед мертвым телом своего друга, не теряя времени, разграбил имущество цезаря и перевез в его гаремы все предметы искусства, которые цезарь оставил народу Рима. Информация исходит от Цицерона со следующими словами:

“Статуи и картины, которые вместе со своими садами цезарь завещал народу, он (Антоний) унес частично в свой сад в Помпеях, частично в свой загородный дом”.

Говоря об этой коллекции, считается, что колоссальный Юпитер, находящийся сейчас в Лувре, не только принадлежал Марку Антонию, но и был работой Мирона, которую Триумвир украл с Самоса. Если это так, то происхождение этой статуи - одно из немногих, которое действительно можно проследить на протяжении веков. Привезенный в Рим Марком Антонием, этот Юпитер позже был помещен Августом в Капитолий. Прекрасная статуя затем переходила от одного императора к другому, чтобы кануть в всеобщее забвение искусства в конце Римской империи. Она вновь появляется в Риме в шестнадцатом веке. В то время она находилась во владении Маргариты Антиохийской, герцогини Камеринской. Статуя была сильно изуродована, лишившись обеих ног и рук. Герцогиня подарила Перроне де Гранвель то, что осталось от этого знаменитого Юпитера. Впоследствии кардинал и министр Карла V, вернувшись на родину, Перроне де Гранвель перевез Юпитера в Безансон и поместил в саду своего замка. Когда Людовик XIV захватил Безансон, городские власти предложили французскому монарху то, что он мог бы взять в противном случае, - статую Юпитера. Перенесенная из Безансона в Версаль, эта великолепная статуя, которая по редкой случайности избежала серьезных повреждений в эпоху варваров, наконец-то встретила двух настоящих варваров в лице художников, которым было поручено ее восстановление. Для очистки от старой патины со статуи—подумаешь—Жирардон был слой мрамора сняли с зубилом, и Друйи, не воспринимая то, что Бог был ранее в положении "сидя", или, что более вероятно, не желающие видеть то, как не взывая к его художественной концепции, сделали Юпитера статуей в полный рост, регулируя и резки деталей, иначе в пути для подобного рода объявлений aptation. Единственная часть статуи, которая, кажется, не получила никаких повреждений, - это голова.

Даже Брут и Кассий, по-видимому, не были равнодушны к страсти коллекционера. Брут, в частности, посвящал коллекционированию произведений искусства самые волнующие моменты своей беспокойной жизни. Жемчужиной его коллекции считалась бронза Стронгилиона. Плиний сообщает нам, что эта статуя Брута называлась “молодой филиппиец”, *Strongylion fecit puerum, quem amando Brutus Philippiensis cognomine suo иллюстрировать* (XXXIV, 19).

Цицерона можно процитировать как тип непоследовательного коллекционера произведений искусства. Человек с сомнительным художественным вкусом и снобистскими наклонностями, но который становится настоящим любителем искусства, когда он специализируется на той части коллекционирования произведений искусства, которая более тесно связана с его учебой. Так, в своем письме Аттику он рассказывает о своей любви к книгам и древнегреческим трудам, о том, как он любил хорошие переплеты и т.д. Как коллекционер произведений искусства, Цицерон заставляет усомниться в его вкусе и знаточестве - качествах, на которые он, по-видимому, претендует более чем в одной из своих речей. Когда он пишет своему другу Аттикусу, своему доброму советчику, человеку, которому поручено покупать для него произведения искусства, он не выражает себя ни как настоящий любитель искусства, ни как подлинный ценитель. “Купи мне все, что подходит для украшения моего Тускулума”, - пишет он Аттику. “Герматена могла бы стать отличным украшением моей Академии, Гермесы теперь размещены во всех гимназиях.... Я построил экседры в соответствии с последней модой. Я бы хотел повесить там картины в качестве украшения” и т.д.

В *"Парадоксе"*, сборнике философских мыслей, названном Цицероном *"Сократический стиль"*, в котором он называет вещи своими именами, *"Длинной сократической версии"*, Цицерон имеет смелость написать следующий абзац в защиту Карнеадеса, который утверждал, что в необработанном мраморе каменоломни на Хиосе была найдена голова фавна:—

“Кто-то называет эту вещь воображаемой, причудой случая, точно так же, как если бы мрамор не мог содержать формы всевозможных голов, даже голов Праксителя. Фактом является то, что эти головы сделаны путем удаления лишнего мрамора, и при их моделировании даже Пракситель не добавляет ничего от себя, потому что, когда убрано много мрамора, достигается реальная форма, и мы видим завершенную работу, которая была там раньше. Это то, что, возможно, произошло в каменоломне на Хиосе”.

Кругозор коллекционеров произведений искусства был бы неполным без приведения нескольких примеров достойных любителей искусства, которые либо понимали искусство, подобно грекам, как средство общественного наслаждения, либо каким-то образом проявляли подлинные и наиболее похвальные качества настоящих коллекционеров искусства.

Сомнительно, действительно ли великий Помпей получал какое-либо удовольствие от коллекционирования произведений искусства, или он просто делал это, чтобы снискать расположение публики. Но на самом деле его отношение к наслаждению искусством, безусловно, носило самый бескорыстный характер. Хотя он очень роскошно украсил свои сады на Яникуле, это было ничто по сравнению с общественными зданиями, которые он обогатил редкими статуями, украшениями и т.д. Его театр был великолепным центром искусства, некоторыми образцами которого мы располагаем в колоссальной Мельпомене Лувра и бронзовом Геркулесе, раскопанном при Пии IX, который сейчас является одним из лучших экспонатов коллекции Ватикана. Оба эти *statues* были погребены на том месте, где когда-то монументальный театр Помпея выдержали.

Но художественное великолепие этого театра, возможно, было даже превзойдено бесконечным портиком, который Помпей построил и украсил на благо публики. Это место, которое называлось Набережной Помпея, стало одной из модных прогулок Рима.

“Ты презираешь, - спрашивает Проперций свою возлюбленную, - тенистые колоннады портика Помпея, его великолепные гобелены и прекрасную аллею из покрытых листвою платанов?” (IV, 8). А в другом месте Синтия запрещает своему возлюбленному этот променада со словами: “Я запрещаю тебе когда-либо разгуливать по этому променаду в своих лучших нарядах”.

Плиний (XXXV, 9) говорит, что в галереях Помпея было так много знаменитых картин, и, по-видимому, его особенно поразила работа Полигнота, изображающая “человека на лестнице”, и пейзаж Павсия. Достаточно любопытно, что характеристики, которые, по-видимому, привлекли Плиния в двух работах, не указывают на известного писателя как на великого искусствоведа. Он говорит, что примечательной стороной картины Полигнота было то, что созерцатель не мог сказать, поднимается человек по лестнице или спускается, и что главной характеристикой работы Павсия были два черных быка, выделяющихся на фоне темного пейзажа.

Цезарь, который показал себя лучшим знатоком, чем его соперник Помпей, и который, будучи более утонченной натурой, не стал бы, в отличие от Помпея, предаваться удовольствию пронести хламиды Александра Македонского в триумфальной колеснице, запряженной четырьмя слонами, потратил значительные суммы на художественное украшение Рима. У него

также, как и у многих коллекционеров произведений искусства, было свое хобби: он таскал с собой во время различных кампаний бесконечное количество драгоценных мозаичных табличек и всегда держал в своей палатке прекрасную работу греческого художника, статую Венеры, с которой, как он утверждал, был в родстве. Хотя он проявлял эклектичный вкус в своих подарках городу и храмам, в частной жизни он был истинным знатоком и утонченным любителем искусства, в некотором роде специалистом, чрезвычайно любившим камеи и ограненные камни. Из них у него было шесть различных коллекций, которые вызвали восхищение всех ценителей города.

Однако он был не только страстным искателем антиквариата, смело приобретая драгоценные камни, диковинки, статуи, картины старых мастеров (*геммы, тереуматы, сигны, сравнительные таблицы античных животных*), как рассказывает нам Светоний, но и всегда готовым покровителем современного искусства. В этом чареон заплатил 80 талантов (около 16 000 фунтов стерлингов) за картину Тимонака. Дамофил и Горгас, художники, скульпторы и декораторы, работали для него над украшением Арены, которую он построил в Риме, - здания, способного вместить 2500 зрителей. Многие художники работали на his Forum, памятнике его имени, за который он заплатил сумму, эквивалентную двадцати миллионам лир только за землю. Тем временем он также был занят украшением других городов Италии, Галлии, Испании, Греции и даже Азии. Светоний утверждает, что цезарь послал группу художников и рабочих восстановить разрушенный Коринф и установить его статуи на пьедесталы.

Будучи самым бескорыстным любителем искусства, Цезарь был одним из немногих, кто не поддавался сиюминутной моде, которая заставляла патрициев присылать свои произведения искусства из Рима, чтобы украсить свои загородные дома и великолепные виллы.

Эта своеобразная мода, из-за которой из Рима было изгнано так много прекрасных статуй, заставляет нас говорить о другом благородном коллекционере, Марке Агриппе, который, подобно Цезарю, не только подал хороший пример, сохранив все свои сокровища искусства в Риме, в основном для развлечения публики, но и протестовал против нового обычая и проводил собрания и лекции, чтобы отговорить богатых римлян от отправки из города своих *шедевров*.

Таков был дух, характеризующий Агриппу как любителя искусства.

ГЛАВА IV

РИМ Как ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦЕНТР

Рим — художественный центр — Каждый богатый человек в той или иной степени коллекционер — Хрисогон, вольноотпущенник Суллы, соревнуется с патрициями — Экстравагантная экспозиция Скавра — Тип приколотого сколлектора, описанный Петронием Арбитром — В римских дворцах есть специальные залы для собраний художников — Пинакотекa, Библиотека, Экседра и т.д., Согласно правилам Витрувия — Мода создает новые различия в оценке искусства и диковинок — он помешан на коринфской бронзе и классификация бронзовой “патины” - хобби гурманов и цитрусовых.

Мы не знаем, сколько частных коллекций было в Риме, когда коллектомания наконец взяла город штурмом. Наиболее интересным и поучительным был бы список римских коллекционеров в стиле современной работы (*Ритц-Пако*). Однако, судя по статуям и общественным зданиям, которые, как нам известно, изобиловали предметами искусства, мы заключаем, что как торговый центр искусства Рим, должно быть, достиг величины, не имеющей себе равных ни в прошлые, ни в настоящие времена. Почему эта великолепная коллекция произведений искусства не превратила римлян в самых артистичных людей, которых когда-либо видел мир, остается загадкой, которую можно разгадать только с помощью гипотез. Либо римляне были от природы склонны к утонченности истинного искусства, либо, как и все *нувориши*, сфера искусства просто предоставляла место причудам, любителям и искателям моды, и лишь в единичных случаях нескольким настоящим ценителям хорошего искусства. Как бы то ни было, не обсуждая причины, эффект, безусловно, был гигантским: искусство из всех стран нашло свой путь в Рим, который в силу обстоятельств таким образом стал монументальным синтезом искусства. Даже во времена Константина в Риме насчитывалось 10 базилик, 11 форумов, 11 терм, 18 акведуков, 8 мостов, 37 городских ворот, 29 военных дорог, ведущих во все уголки известного мира, 2 арены, 8 театров, 2 цирка, 37 триумфальных арок, 5 обелисков, 2 колоссальных статуи, 22 конных изваяния, 423 храма со статуями богов — восемьдесят из них из чистого золота и семьдесят семь из слоновой кости.

Легко понять, что приведенная статистика дает лишь слабое представление о великолепии Рима, поскольку 423 улицы и 1790 частных дворцов, отмеченные в той же статистике, что существовали в Риме во времена Константина, были в определенной степени соответственно музеями под открытым небом и хранилищами частных коллекций произведений искусства, поскольку, согласно Витрувию, ни один особняк патриция не был полным без места, где картины и предметы искусства могли быть выставлены с пользой.

Цицерон позволяет нам взглянуть на коллекции и великолепные дворцы, принадлежавшие знатым римлянам, а также на их стиль жизни. В своей оратории (*Pro Roscio Amerino*) он говорит о Хрисогоне такими словами:

- Посмотрите на Хрисогона, когда он выйдет из своего прекрасного особняка на Палатине! Ему принадлежит очаровательная вилла, куда он приезжает отдыхать, прямо у ворот Рима. Ему также принадлежат обширные владения, все великолепные и все недалеко от города. Его дворец изобилует вазами из делосской и коринфской бронзы. Он хранит там любовь *authepsa*, купленную им некоторое время назад по такой цене, что, услышав голос аукциониста, повторяющего цену, прохожие вообразили, что на продажу выставляется ферма. Что мы скажем о его резном серебре? его драгоценных материалах? его картинах? статуэтках? мраморе? Как ты думаешь, сколько у него таких вещей? Только представьте, что было разграблено у стольких богатых семей во времена смуты и грабежей; и все это ради наполнения одного-единственного дворца”.

Когда думаешь, что этот Хрисогон, свободный человек Суллы, имел возможность собрать такое количество произведений искусства, нетрудно представить, какое художественное богатство, должно быть, приобрел Скавр, беспринципный зять грозного Суллы, растратчик, опозоренный римский эдил, которого Цицерон защищал перед трибуналом с непоследовательностью своего непринужденного красноречия.

Согласно Плинию (XXXVI), Сквавр не только владел одним из самых великолепных дворцов на Палатине, но и обставил свой особняк редкими вещами в истинно римском стиле. Имея тестем Суллу, матерью - Метеллу, скупщицу имущества запрещенных граждан, отцом - Сквавра, *великого парса* Сената и бывшего друга и помощника Мария в разграблении провинций, у него не могло возникнуть трудностей, как сообщает нам П.лини, с добычей несравненных сокровищ, хранившихся в его дворце. Чудеса с сокровищами его художественного магазина также становятся более легко объяснимыми, если учесть, что он не только унаследовал большое состояние, но и более чем сомнительносколотил его с помощью спекуляций.

Чтобы дать некоторое представление о его бессмысленной щедрости, мы можем заявить, что этот римский мультимиллионер построил в городе театр на восемьдесят тысяч зрителей продолжительностью в один месяц и украсил здание тремя тысячами статуировок и тремя сотнями шестьюдесятью колоннами. Среди ценных вещей коллекции Сквавра было большое количество картин Павсия, произведений, которые художник предназначал для своего родного города Сикиона, если бы у римлян были более мягкие методы коллекционирования произведений искусства.

Евсе те римляне, а их было немало, которые не считались коллекционерами в собственном смысле этого слова, владели прекрасными произведениями искусства. У Сервилиев, у которых были большие сады на Палатине, недалеко от нынешних ворот Сан-Паоло, было то, что современный знаток мог бы назвать несколькими экстравагантными произведениями искусства. Там были Триптолемей, Флора и Церера Праксителя, прекрасная Веста с двумя весталками Скопаса и Аполлон Каламиса. Кстати, можно упомянуть, что именно в этот знаменитый сад удалился Нерон за день до своей смерти, именно здесь, в особняке Сервилиев, он был брошен своими слугами, паразитами и придворными, здесь он бродил опустошенный и подавленный, прежде чем прибегнуть к бегству. На месте, которое раньше занимали сады Сервилиев, была обнаружена мозаика, ныне находящаяся в Сан-Джованни-ин-Латерано, изображающая неубранный пол с остатками роскошного ужина. Можно было бы предположить, что эта мозаика относилась к одной из римских Триклиний и их знаменитым оргиям, или, если верить воображению историка Ампера, к тому месту, где Сервилия ужинала со своим любовником, Юлием Цезарем. История говорит нам, что эта матрона, мать Брута, была чистокровной — можно было бы использовать современное выражение "голубой крови" — из рода Сервилиев.

Ради красочности мы не можем удержаться от описания истинного коллекционера произведений искусства, приведенного во всей его наводящей на размышления реальности в "*Сатириконе*", единственном известном художественном произведении римских времен, произведении, которое, хотя и является вымыслом, кажется близким к природе и наиболее точной интерпретацией художественных достоинств и странностей римской жизни.

“Я вошел в Пинакотеку, где были собраны всевозможные чудеса. Были работы Зевксиса, которые, казалось, восторжествовали над всеми оскорблениями эпохи, эскизы Протогенеса, которые, казалось, оспаривали достоинства у самой натуры, работы, к которым я не осмеливался прикасаться, но испытывал своего рода религиозный страх. Было несколько монохромов Апеллеса, которые привели меня в священное благоговение. Какая деликатность прикосновения и какая точность рисунка в фигурах! Ах! художник самого мира вещей. Здесь на

крыльях орла бог, возносящийся выше воздуха; там невинный Гилас отталкивает похотливую Наяду; далее Аполлон проклинает свою смертоносную руку....”

В определенный момент к владельцу коллекции, по-видимому, придёт. Он принадлежит к типу, который ещё не вымер: человек, который живёт ради своей коллекции, человек, настолько поглощённый своими драгоценными предметами, что забывает и пренебрегает другими радостями в жизни, социальными обязательствами и т.д.

“Прибыл седовласый старик, - продолжает автор *”Сатирикона”*, - его измученное выражение лица, казалось, предвещало величие. Его одежда носила тот запущенный характер, который часто присущ литераторам, не избалованным богатством

“ Я подумывал о том, чтобы расспросить его. Он был большим знатоком, чем я, в эпохах картин и их сюжетах; некоторые из последних были мне непонятны.” В чем причина, - спросил я его, когда мы говорили о живописи, - ослабления, великого упадка изобразительного искусства в наши дни; особенно живописи, которая, кажется, исчезла и не оставила никаких следов былой славы? Он ответил: ‘Страсть к деньгам - вот причина великих перемен. Много лет назад, когда мерит, хотя и была оставлена умирать с голоду, была прославлена и оценена по достоинству, искусстворасцвело.... Затем, только упоминая скульптуру, Лисипп умирал от голода у ног той самой статуи, которую он намеревался усовершенствовать; Мирон, этот чудесный художник, который мог отлить в бронзе жизнь людей и животных, Мирон был так беден, что по его воле не нашлось никого, кто согласился бы принять его наследство. У нас, людей нашего времени, предавшихся оргиям, вину и женщинам, не осталось сил изучать произведения искусства, находящиеся у нас на глазах. Мы предпочитаем оскорблять и клеветать на древность. Только порок в наши дни находит великих мастеров и учеников!... Вы верите, что в наши дни кто-нибудь ходит в храм помолиться о здоровье своего тела? Прежде всего, ещё до того, как переступить порог храма, один пообещает подношение богам, если его богатый родственник умрет и сделает его своим наследником, другой - если он обнаружит сокровище, а третий - если он добьётся распределения своего третьего миллиона в целостности и сохранности.... И вас удивляет, что живопись чахнет, когда в глазах каждого человека слиток золота является шедевром, с которым не сравнится ничто из того, что смогли создать Апеллес, Фидий и все безмозглые греки”.



Фото]

[Алинари

Марк Аврелий.

Копия конной статуи XVII века работы Л. Дель Дука в Риме (Кампидольо).

С ростом моды коллекция произведений искусства стала необходимым дополнением богатого особняка. Затем возникла необходимость выделить этой коллекции самое благородное место во дворце, отдельную комнату, чтобы усилить ее значимость. Этот новый вид привел к появлению новых архитектурных образований римского патриция особняк, не только на счет семейной жизни и обязательств богатых классов граждан, а потому, что состоятельный римлянин имел обязательства перед искусством и старины. Таким образом, в римском особняке мы сначала находим *атриум*, большой зал, открытый для друзей, клиентов и посетителей в целом. *Перистиль* - это второй внутренний двор, предназначенный для семьи. В *атриуме* обычно помещались домашние боги и записи, касающиеся семьи, включая генеалогические деревья (*stemmata*).

Со временем эти *атриумы* превратились в обычные музеи, поскольку были прекрасными местами для украшения и демонстрации произведений искусства, поскольку представляли собой открытую центральную часть дома, опоясанную колоннадой.

Представление о важности этих *атриумов* можно получить из истории дворца Скавра, в котором было тридцать восемь колонн высотой 12 с половиной ярдов, выполненных из тех же редких пород мрамора, что облицовывали стены, — египетского зеленого, старожелтого или восточного алебаstra, африканского мрамора и других редких пород, привезенных из Сирии и Нумидии. Атриум Скавруса, по-видимому, был увешан гобеленами, вышитыми золотом и иллюстрирующими мифологические сцены. Эти редкие гобелены чередовались с *панно* и семейными портретами.

Хотя, возможно, это было любимое место, *атриум* был не единственным местом художественной демонстрации римлян. В их дворцах также были *Оесі*, великолепные галереи, используемые для приемов, и *Exhedrae*, которые были комнатами для бесед, как правило, более сдержанного убранства. В *Триклинии* хранились изделия из драгоценных металлов и лучшие предметы мебели. Там же находилась *Сакрариум*, частное святилище, где часто прятали драгоценные произведения искусства. Веррес нашел своих знаменитых *канефорос* (несущих корзины) работы Поликлета, Купидона Праксителя и Геркулеса Мирона в *сакрарии* Хейя Мессинского.

В римских особняках также были комнаты, отведенные под библиотеку, а в некоторых были специальные уголки для таких коллекций, как драгоценные камни и камеи. Место, где демонстрировались лучшие картины, называлось *Пинакотека*, и всегда строилось с северной стороны, чтобы свет из окон не сильно менялся, и прежде всего потому, что северная экспозиция не оставляла возможности солнечным лучам проникать внутрь и портить эффект от картины.

Римский коллекционер боукс очень часто увлекался элегантными переплетами и всей эффектной и декоративной стороной библиотеки. Сенека сожалеет о том факте, что, хотя в каждом элегантном доме Рима имелась библиотека, многие из этих коллекций книг были просто выставлены напоказ. У слишком многих коллекционеров, не отличающихся в этом от наших сегодняшних библиоманов, было огромное количество произведений, которые они не хотели читать. “Что толку иметь столько тысяч томов, - восклицает Сенека, - жизни их владельцев едва ли хватило бы, чтобы прочитать названия произведений.... Есть человек, едва ли обладающий

литературными познаниями крепостного, и он покупает тома не для того, чтобы читать их, а как украшение своей столовой! Есть другой, который гордится своей библиотекой только потому, что она из кедра и слоновой кости; у него есть манера покупать книги, которые никто не ищет. Он всегда роется в своих томах, которые купил исключительно из-за их названий. Ленивых людей, которые никогда не читают, скорее всего, можно найти с полными собраниями трудов ораторов или историков, книгами по боксу. Эту манию действительно можно было бы простить, если бы она возникла из настоящей страсти к чтению, но все эти прекрасные произведения, великие творения божественного гения, произведения, украшенные портретами их авторов, служат лишь для украшения стен” (Транк., IX).

Большая библиотека была желанием Горация. Он писал Леллию:

“Ты знаешь мою ежедневную молитву?—Великие боги! позвольте мне оставить себе то немного, что у меня есть, даже меньше, если вам так угодно; позвольте мне жить по своему выбору в те дни, которые даровала мне ваша снисходительность; позвольте мне иметь много книг, годовой доход вперед, чтобы я не был вынужден изо дня в день перебиваться с рук на руки.... Что касается покоя моего сердца и моего счастья, то это мое дело” (Сб., II, 6).

Такие противоречия находят неподдельный отклик в нашем обществе, где библиоманьяк редко занимается литературой или хотя бы слегка интересуется литературой. Библиоманы собирали тома по большей части либо потому, что некоторые из них считались редкими и, следовательно, рекламировали высокую цену, заплаченную за них, либо потому, что они могли служить декоративной выставкой, но коллекционирование предметов искусства и диковинок в целом, за несколькими исключениями, кажется, было бессмысленным и причудливым. Даже специализация, которая в наше время считается прогрессом, но на самом деле чаще всего просто представляет собой триумф эрудиции над искусством и вкусом, осуществляла в Риме временную тиранию моды.

Примером такой специализации является повальное увлечение коринфской бронзой в Риме. Не вдаваясь в дискуссию о легенде о его происхождении и просто намекая на то, что существуют убедительные доказательства того, что сплав существовал задолго до осады Коринфа, мы с уверенностью можем сказать, что повальное увлечение в Риме коринфской бронзой было одним из тех причуд моды, которые, возможно, не нашли отклика во всей последующей истории “коллектомании”. В то время каждый любитель был обязан иметь хотя бы одну вазу из желанного металла. Согласно Плинию (XXXIV, 1, 2, 3), в его время этот металл был равен золоту по стоимости. Чтобы заполучить две вазы из этого драгоценного металла, Марк Антоний приказал убить владельца, и следует иметь в виду, что Марка Антония обвинили в использовании золотых сосудов для самых низменных услуг в своем доме. Октавиан, считавшийся коллекционером умеренных страстей и человеком, который, став императором, безусловно, отказался от всех подобных увлечений, также очень любил модный металл — *corinthiorum præcupidus*— и не побоялся перенять методы Суллы и Марка Антония, чтобы удовлетворить свой ультрамодный вкус.

Тогда наступили времена для всех форм вырождения. Знатоки, подобные нынешним, начали обсуждать *патину*. Поскольку потребовались годы, чтобы коринфская бронза приобрела надлежащую патину — *Благородный характер*, как называет это Гораций, — было естественно, что этому сплаву отдавалось предпочтение перед всеми другими видами бронзы. Но даже в этом металле были градации цвета, и стоимость определялась в зависимости от качества

патины. Из этих *патин* римский коллекционер распознал пять различных видов. Помимо этих различных степеней блеска, знаток, по словам Плиния, мог определить качество сплава по его весу и превосходство патины по ее запаху..

Еще одним увлечением в Риме, которое в значительной степени способствовало имитации и подделке, было изготовление мюрринов, чашек из таинственного материала, который ценился дороже любого другого редкого камня или горного хрусталя, хотя за чашу из последнего, согласно Плинию (XXXVII), легко можно было получить 150 000 сестерциев, сумму, эквивалентную 1200 фунтам стерлингов. Как правило, всегда, согласно Плинию, за одну из этих чашек платили большую цену, чем за раба.

Если у римлян, в отличие от американцев, на фестивалях и банкетах не было детективов, они, безусловно, принимали меры предосторожности, чтобы гарантировать сохранность выставленных сокровищ и уберечься от возможной жадности некоторых людей.

“В то время как Вирро пьет из бериллового патера, - замечает Ювеналий, обращаясь к паразиту, - никто не доверит тебе даже простую золотую чашу, или, если, возможно, тебе разрешат ею воспользоваться, убедись, что страж рядом с тобой предварительно пересчитал драгоценные монеты, украшающие ее, и следит взглядом за движениями твоих пальцев и острых ногтей”.

Действительно, нельзя удержаться от того, чтобы не придать этому великолепному пятну римского колорита, как выразился сам Ювенал:—

... Ipse capaces
Heliadum crustas et inæquales beryllo
Virro tenet phialas: tibi non committitur aurum;
Vel, si quando datur, custos affixus ibidem,
Qui numeret gemmas unguisque observet acutos (V. 38).

Можно быть уверенным, что человек, которому было поручено наблюдать, скорее всего, выполнял свой долг с предельной тщательностью. Небрежность в обращении с этими драгоценными предметами, которые использовались для украшения римских столов, было нелегко не заметить. История проиллюстрирует это. Ведий Поллион, римский аристократ, обладал одной из самых уважаемых коллекций этих кристаллов. Однажды, когда Август обедал в доме этого фаворита, раб разбил один из драгоценных хрустальных кубков. Ведий немедленно приказал бросить раба живым в пруд с миногами. Возмущенный таким приказом, Август не только сделал раба вольноотпущенником, но и приказал, чтобы вся коллекция кристаллов Ведия была разбита у него на глазах и брошена в пруд с миногами.

Но, как мы уже говорили выше, увлечение мюрринами превзошло увлечение драгоценным хрусталем, хотя, сравнивая их, мы обязаны добавить, что это не имеет художественного оправдания.

Из чего были сделаны эти мюррины, точно неизвестно. Некоторые ученые наших дней считают, что они были искусственными, представляли собой смесь глины с миррой, отсюда, возможно, и название. Винкельманн склонен думать, что они были сделаны из разновидности агата, а

Мариетт и де Кайлюс, соответственно, считают, что они были перламутровыми, или плавиковыми, или фарфоровыми.

В качестве дополнительной иллюстрации своеобразия мурринов мы цитируем Плиния:

Материал *murrhines* состоит из блоков размером не больше обычного стекла и слоем толщиной не больше мрамора маленькой консоли. В этом материале нет настоящего великолепия, но вместо великолепия есть то, что можно было бы назвать блеском. Что придает мурринам их цену, так это разнообразие их оттенков, цвет прожилок, либо фиолетовый, либо чисто белый, иногда переходящий в оттенки, достигающие у некоторых видов ярко-фиолетового оттенка. Белые образцы окрашиваются в розовые или молочные тона. Некоторым любителям нравятся причудливые случайности или рефлекторные переливы, такие как радуга, другие предпочитают непрозрачные эффекты. Прозрачность и бледные оттенки считаются дефектами, как и непрозрачные зерна внутри, даже если они не изменяют поверхность, подобно опухолем, распространяющимся в теле человека. Качество запаха помогает устанавливать цену на материал” (XXXVII, 8).

Следует отметить, что, хотя это довольно расплывчатое описание Плиния, с одной стороны, указывает на агат или любой другой плавиковый шпат, добавление запаха, как правило, опровергает эту гипотезу.

В любом случае муррины стали предметом ярости римских коллекционеров, а мода, как обычно, была императивной, и никто не считался элегантным или корректным, у кого не было хотя бы одного образца драгоценных кубков. Одна из таких чашек, которая, согласно оценке Плиния, не могла вместить больше, чем мера жидкости, менее половины галлона, обошлась в крупную сумму в 70 талантов (15 400 фунтов стерлингов). Добавляя, что чаша принадлежала консулу и что край ее был обгрызен, Плиний замечает, что “такое повреждение является причиной возросшей цены, во всем Риме нет кувшина, который мог бы похвастаться более знатным происхождением” (XXXVII, 7).

Этот консул, который любил свою чашу так сильно, что откусывал от нее, поднося к губам, этот коллекционер, чье имя нам не известно, потратил все свое достояние на свое хобби - коллекционирование мурашек. Плиний добавляет, что у него их было так много, что “ими можно было бы заполнить частный театр, который Нерон построил в своих садах на другом берегу Тибра”.

Возможно, одним из самых почитаемых мурринов был тот, который считался жемчужиной коллекции Петрониуса. Он заплатил за это 300 талантов (66 000 фунтов стерлингов). Зная, как сильно Нерон жаждал заполучить эту драгоценную чашу, и желая расстроить его планы, перед тем как покончить с собой, Петрониус приказал своим рабам разбить ее вдребезги, чтобы она не попала в руки человека, которого он ненавидел.

Увлечением, соперничавшим в Риме с увлечением *murrhines*, была страсть к столам с *цитрусовыми*. Здесь также существует неопределенность относительно природы этого редкого дерева, называемого *цитрусовым*. По-видимому, он рос у подножия горы Атлас в Африке и, по всей вероятности, был *туей*. Чтобы получить нужное зерно, его срубали под корень и разрезали на доски определенной длины, из которых делали доску для стола.

Плиний-младший, похоже, считает, что Цицерон — собиратель снобов — подал пример экстравагантности в этих таблицах. Та, которую он купил по фантастической цене в 4000 английских соверенов, все еще существовала во времена Плиния и называлась *Чичерониана*. Однако пиар Цицерона превзошли Азиний Галл и Цетегус, первый заплатил 1 100 000 сестерциев за свой стол с цитрусовыми, а второй - 1 400 000 сестерциев. Однако, по словам Цицерона, стол с цитрусовыми, который Веррес поставил в своем триклинии, был самым прекрасным и ценным, что когда-либо видел Рим.

Излишне добавлять, что и в этой статье у коллекционеров были свои предпочтения, что там были цитрусовые и цитрусовое, что драгоценные столики оценивались по зернистости древесины и *патине*. Среди наиболее ценимых были четыре качества. *Тигрицы, пантеры и павонины* были теми столами, у которых волокна и сучки древесины напоминали шкуры двух животных в случае двух первых, тогда как на древесине последнего были сучки, похожие на глазки павлиньего хвоста. Четвертое качество называлось *апиатами*, поскольку в этих таблицах древесина выглядела как масса темных семян, или, точнее, как пчелиный рой — отсюда и название.

Коллекционирование и жажда демонстрации, должно быть, не только способствовали торговле поддельными предметами, дешевыми имитациями, но и вносили в хаос вкусов временами такую же путаницу в общие рассуждения. Таким образом, мудрецы и философы, по—видимому, предавались — как бы это сказать? - довольно дилетантским рассуждениям, указывающим на логические способности дилетанта. Цицерон то высмеивает коллекционеров, то хвастается тем, что сам коллекционер. Сенека, мудрый Сенека, хладнокровный философ, был не лучше. Забыв, что его триклиний был украшен пятью сотнями изящных столов, похожих на треноги, с ножками из слоновой кости, он пишет в качестве комментария:

“Мне нравится простой стол, в котором нет ничего примечательного, который не славится в городе тем, что принадлежал целой череде любителей моды”. И затем “... материальные отношения, которым чистая душа, помнящая о своем происхождении, не должна придавать значения”.

Одно время мода требовала использовать цитрусовые для облицовки - искусства, в котором римляне были чрезвычайно искусны, используя все виды редких пород дерева, слоновую кость и панцирь черепахи. Мебель, особенно облицованная черепаховым панцирем, стоила чрезвычайно дорого и какое-то время была в большой моде. Этого факта было достаточно, чтобы побудить Сенеку к этому странному замечанию: “Возможно ли, чтобы люди с такой готовностью платили самые непомерные цены за панцирь такого нечистого и ленивого животного!”

Закупочные цены на искусство были только слишком часто создается мода, как показано на художественную среду Рима мы стараемся контур, а еще символы мы прошли в наш реконструкция, в прошлом, похоже, не совсем отличающемся от некоторых наших современных любителей искусства.

ГЛАВА V

РОСТ ЧИСЛА ПОДДЕЛОК В РИМЕ

Увеличение количества подделок—Имитация драгоценных камней—Камеи—Реставраторы и копиисты.

Очевидно, что в обществе, подобном римскому, и в художественной среде, которую мы пытались изобразить, состоящей из нескольких хороших коллекционеров среди целой толпы дураков, строящих из себя полноправных знатоков, обман и фальшивомонетничество, должно быть, были широко распространены. Большие прибыли, обещанные торговлей рыбинымискусством, должно быть, помогли этим поработанным грекам усовершенствовать методы художественной мести своим угнетателям. Римляне, особенно в вопросах искусства, должно быть, казались им простыми придурками. Практикуемые эклектичные качества и приспособляемость этих *græculi delirantes* (безумных ничтожных греков), столь активных в Риме, должно быть, помогли делу. Со временем не осталось ничего, чего бы они не могли произвести на благо своих покровителей, и часто до такого совершенства, что могло обмануть даже проницательных ценителей. Как следствие, уже в Риме имитация произведений искусства и диковинок вызвала определенное недоумение даже у людей, которые утверждали, что знакомы с бизнесом покупки произведений искусства и антиквариата. Плиний, который был в некотором роде знатоком, особенно бронзы, написал другу, что купил очаровательную статуэтку из коринфской бронзы, и, признавшись, что она ему нравится, “неважно, современная или антикварная”, кажется, демонстрирует осторожное отношение человека, который не хочет быть пойманным на ошибке, страх и неуверенность, которые создали очень искусные подделыватели в Риме.

За исключением нескольких намеков и насмешек в адрес определенных коллекционеров и любителей искусства и нескольких комментариев Плиния и других, у нас нет подробного отчета о той роли, которую имитация и фальсификация играли в Риме, но следует предположить, что последний особенно часто находил постоянных клиентов и что его возможности и процветание превзошли мечты современного обмана искусством.

По свидетельству Плиния в любой статье, к которой мошенники и фальсификаторы дали их заботой и вниманием, была статья, которая была в моде на данный момент и поэтому обещают наибольшую отдачу. Таким образом, мюррины не избежали этой участи, им подражали с помощью обсидиана. Плиний также добавляет, что в Риме имитировали все виды драгоценных камней, причем не только с помощью цветного стекла, но и с помощью набора камней, которые, хотя и были редкими, имели меньшую ценность, чем те, которым они имитировали.

Самые уважаемые виды сардоникса подделывались путем соединения различных кусочков более дешевой яшмы или оникса, искусно чередуя красный, белый и черный цвета, и соединяя кусочки таким образом, что знатоку, по словам Плиния, было труднее всего обнаружить подделку. Тот же автор, который дает ценные советы по имитации драгоценных камней, говорит, что в его время были даже книги, по которым можно было научиться искусству подделки драгоценных камней, что все они могли быть имитированы, топаз, лазурит и аметист; что янтарь можно было раскрасить, обсидиан использовать для подделки гиацинтов, сапфиров и т.д. В частности, Плиний говорит о короле сардоникса: “Ни одно мошенничество не приносит столько денег, как это”.

В этом направлении были и другие виды мошенничества. Одним из самых прибыльных была имитация драгоценных камней пастовыми. Есть несколько имитационных камеи, которые даже сегодня представляют собой загадку. Комментируя это мошенничество, Винкельманн доброжелательно указывает, что этой недобросовестной торговле фальшивыми камнями мы обязаны сохранением слепков с некоторых драгоценных оригиналов, которые в настоящее время утрачены. Самое замечательное в этих imitation cameos заключается в том, что подделыватель смог имитировать не только простой камень оригинала, но и все его характерные прожилки и особенности.

Что касается бронзы и других изделий из металла, то следует предположить, что легко подделать не только *Нобилис эругу* Горация, как это происходит сегодня, но и саму работу. Плиний Младший дает нам ценные намеки на недоумение, вызванное подделкой среди знатоков своего времени.

Греческие художники, в частности, проявили себя наиболее разносторонне, они воспроизводили в Риме самые почитаемые оригиналы и могли в определенной степени подражать наиболее ценным видам искусства. Зенодор, например, скопировал для Германика чашу Каламиса с такой совершенной имитацией резьбы, что копию невозможно было отличить от оригинала.

Поддельные шедевры живописи и скульптуры, часто с поддельной подписью какого-нибудь великого художника, как в настоящее время, были представлены на рынке уже во времена Цицерона. Его *“Одна ложная надпись на статуаре инопланетянина”* достаточно красноречива.

Федр, по-видимому, дополняет информацию Цицерона о подделке римского искусства.

“Именно таким образом, - говорит он, говоря о поддельных картинах и скульптурах, - некоторые из наших художников могут повысить цены на свои работы: вырезав имя Праксителя на современном мраморе, имя Скопаса на бронзовой статуе, имя Мирона на серебряной монете и поставив подпись Зевксиса на современной картине”.

Мы не собираемся путать фальшивомонетчиков с честными реставраторами произведений искусства, но во времена Римской Империи, как я часто вижу в нашей собственной, подделка извлекла немалый урок из ловких рук реставратора. То же самое можно сказать о подражателях и переписчиках, которые даже в Древнем Риме открыто занимались своим ремеслом без намерения жульничать. Переписчики, в частности, были очень активны, и их работа, безусловно, была оценена определенным классом граждан. Этот факт подтверждается многочисленными копиями греческих шедевров, которые были обнаружены в Риме и других местах. Когда оригинала не было, часто заказывали копию. Лукулл специально послал художника в Афины, чтобы тот сделал для него копию работы Павсия - портрета Гликерии, возлюбленной художника.

Реставраторы произведений искусства были в Риме, как и везде, ближайшими родственниками фальшивомонетчиков; их способность имитировать муравьиную точность, должно быть, оказалась большим искушением, а огромные суммы, заплаченные за определенные предметы, и вопиющее невежество некоторых покупателей, должно быть, проложили путь не к одному переходу от честности к нечестности.

В Риме было много мастерских реставраторов, и одна из них была обнаружена недалеко от Форума, где, по-видимому, для поврежденных статуй изготавливали новые конечности и головы. Многие античные статуи дошли до нас уже отремонтированными. Эвандер Авланий, говорит Плиний (XXXVI, 5), восстановил голову Дианы в храме Аполлона на Палатине. Подобно современным реставраторам, у их римских предков не всегда была тонкая рука, необходимая для подобных операций. Когда претор Юлий приказал очистить картины в храме Аполлона, это было сделано в такой грубой манере, что все очарование работ исчезло. Факт, который, возможно, побудил какого-нибудь хорошего знатока посоветовать оставить нетронутой Венеру Анадиомену Апеллесову, шедевр, помещенный Цезарем в храм этой богини, и позволить ему быть поврежденным возрастом, а не позволить кощунственной руке реставратора искалечить божественную картину греческого художника.

Из того, что мы внимательно изучили, мы можем заключить, что римский художественный мир не совсем отличался от современного. Несомненно, в действительности город должен был обладать таким величием, о котором не дают представления его грандиозные руины. Но художественная жизнь и узкий путь коллекционера были в чем-то схожи с сегодняшними. Некоторые из персонажей, которых мы процитировали, кажутся живыми в наши дни, сменившими имя и *окружение* более современного колорита, и они послужили бы основанием для возбуждения дела о клевете. На самом деле мы чувствуем себя вполне знакомыми с персонажами, описанными Сенекой. Даже сегодня в мире есть коллекционеры ржавых ножей и других бесполезных предметов - просто культ фетишизма. Мы чувствуем себя не менее знакомыми с некоторыми другими типами, которым Мартиаль уделяет свое внимание. Человек, собирающий окаменелых муравьев в янтаре, коллекционер реликвий, гордящийся тем, что владеет фрагментом корабля аргонатов, - возможно, оба живы сегодня. Так могли бы поступить Лициний безумный, Кодр скупой и неудовлетворенный, Эрос энтузиаст и мечтатель. Они все еще существуют и хорошо представлены в своих различных оттенках глупости, вплоть до того, что Мамурра, который имел обыкновение опрокидывать все магазины римских антикваров, не купив ни единой вещи. Если бы вы возродили Тонгилия к жизни в нашем современном обществе, просто замените его богатую и громоздкую *лектику* and, for a certainty, the name of some modern коллекционера произведений искусства, какого-нибудь современного Мецената.,,

Конечно, хотя мистер Кук еще не прибыл, чтобы избавить странствующее человечество от многих неприятностей, туристы существовали даже в то время, когда Рим не обладал современным типом путешественников. Согласно Титу Ливию, многие иностранцы посещали храмы *Порта Капена*, обычные художественные музеи. Туристы того времени следовали заведенному порядку, как мы можем судить по Плинию и другим писателям. Их отвели на Палатин, на Виа Сакра, чтобы посмотреть храм Аполлона с его перистилем из пятидесяти двух колонн, украшенный изображениями Данаид и пятьюдесятью конными статуями, одну из лучших достопримечательностей Рима, вдохновившую Горация на создание оды. Этот храм из лунского мрамора с дверями из слоновой кости, увенчанный квадригой из позолоченной бронзы, на которой изображен бог, был также музеем, содержащим, среди прочего, прекрасную коллекцию драгоценных камней и отделанную серебром комнату, в которой хранились Сивиллины книги. В *Золотом доме*, картины Апеллеса выставлялись на Форуме Августа, в храме Венеры, одном из лучших художественных центров, в храме Цереры, где находился знаменитый "Вакх" Аристиды Фиванского, "Марсий" в храме Согласия, а в Капитолии

- “Тесей” Зевксиса, в портике Помпея- “Солдат” Полигнота, в храме Мира - “Герой” Тиманте и еще одна известная работа Дж. Протогенес.

Конечно, были глупые туристы, которые, как и сегодня, настаивали на том, чтобы их кормили более или менее достоверными историями о реликвиях невозможного характера, которые верили в невероятное. Так, по словам Прокопия, который, очевидно, верил в подлинность реликвии, многие туристы ходили посмотреть на лодку, все еще пришвартованную в реке, с которой Эней высадился в Италии, и т.д. Такой турист, должно быть, вдохновил Лукиана на замечание о том, что греческие гиды в Риме, возможно, умерли бы с голоду, если бы не бессмыслица и легенды, которыми они обогатили свои описания города. “Но что из того, - замечает Люциан, - посетителям нравится слышать подобные вещи, и они, похоже, не заинтересованы в правде, даже если ее предлагают им бесплатно”.

Возрождению прошлого требовался этот легкий штрих, чтобы показать, что художественный мир двухтысячелетней давности, в конце концов, не отличался от мира наших просвещенных дней.

Need мы повторяем, что феномен подделки произведений искусства в интересах глупых любителей искусства обычно проявляется, когда страсть к коллекционированию принимает тот византийский характер, который делает ее готовой к упадку и дегенерации, когда мания, мода и снобизм главным образом удерживают почву под ногами вместо вкуса и подлинной любви к искусству, фактически, когда парвенус или сумасшедший подавляют интеллигентного коллекционера. Из этого следует, что упадок Коллекционирования предвещает упадок подделок. Последний, выполнив свое поручение из-за прекращения спроса на антиквариат и редкости, исчезает в ожидании нового шанса. Но фальшивый фестиваль и карнавал возродятся, подобно фениксу, с пробуждением нового художественного мира - точно так же, как если бы притворство в определенные моменты отвечало острой потребности общества.

ГЛАВА VI

УПАДОК ИСКУССТВА И ВЫТЕКАЮЩИЕ ИЗ НЕГО ИЗМЕНЕНИЯ

Упадок искусства и вытекающие из этого изменения в художественной среде— византийское искусство —Его новые взгляды, похоже, не благоприятствуют старым традициям—меценатство и коллектомания имеют тенденцию к исчезновению—Характер коллекций средневекового периода — Нет подражателей, кроме нескольких фальсификаторов.

Перемены, произошедшие в мире с упадком Римской империи, логически должны были наложить отпечаток на последовательный ход искусства с неизбежным падением былой славы. С приходом христианской эры возникло новое общество, а также новое искусство, полностью символическое, больше не удовлетворенное ранним плагиаризмом, явно шепелявящее на новом языке, но готовое развеять все языческие настроения в искусстве, установить элементы нового выражения и цели, более гармонирующие с возрожденной цивилизацией. С искусством,

которое, по мнению Тена, “спустя пять столетий не может изображать человека иначе, как сидящим или стоящим прямо”, символическим и каллиграфическим одновременно, в этом искусстве, казалось, не было места любителям и коллекционерам старого типа.

Возможно, были единичные случаи, хотя суровое порицание Константином всех култов прошлого, несомненно, делало в то время смелым поступком исповедовать поклонение старым традициям в искусстве. Коллектомания, скорее всего, ушла в прошлое. Должны были существовать торговцы произведениями искусства и антиквариатом, как мы можем понять из Сборника, и сделки между художниками и клиентами, как видно из статьи законов Юстиниана, но ничего подобного не было в древнеримском мире, который был рассеян новой цивилизацией.

Этот пункт Юстиниан был вынужден добавить к закону о художественной собственности, поскольку судьи настолько утратили всякое чувство ценности искусства, что в споре между художником и человеком, который обставил доску, на которой была написана работа, они решили, что картина принадлежит тому, кому принадлежала доска. Юстиниан был вынужден отдать справедливость, заявив, что если между художником и тем, кто снабдил его веслом, возникала ссора, то владельцем работы был художник, поскольку ценность доски не могла сравниться с художественной. “Подумайте, - заключает он, - о сравнении стоимости работы Апеллеса или Парразия с ценой доски очень небольшой ценности”.

Время любителей искусства для частных спекуляций и, как следствие, подделок, и все характерные фигуры арт-рынка исчезли.

В период раннего средневековья, по-видимому, не было места подделкам. Коллекционер, если существующий на тот момент тип имеет право на такое название, не был похож ни на что из того, что видели раньше или появлялось с тех пор. Ценные предметы, как правило, имели больше внутренней ценности, чем реальных художественных достоинств. Коллекция представляла собой простую форму банковского дела, надежную и выгодную инвестицию, занявшую место того, что французы называют “личной собственностью”.

При таких взглядах предпочтение, естественно, отдавалось изделиям ювелиров, усыпанным драгоценными камнями или богато расшитым золотом. Ценные предметы в то время имели солидную ценность, хотя были пригодны для демонстрации принцам, в любой момент могли быть обращены в деньги. Повальное увлечение рукописями, редким почерком и ранними иллюстрированными пергаменами может представлять собой исключение, но только, по-видимому, поскольку такие предметы — помимо их редкости, мастерства и высочайшего терпения при выполнении миниатюрных работ - имели такую установленную ценность, что считались драгоценными камнями.

Средневековые коллекции произведений искусства и драгоценных вещей дают истинное выражение тем небезопасным и неопределенным временам и гармонировали с беспорядочной карьерой монархов и властителей, чей особый образ жизни часто требовал упаковывать весь музей в сундук и таскать его с собой в своих паломничествах, войнах и т.д. Это не только в какой-то мере объясняет предпочтение, отдаваемое работе ювелиров, но и тот факт, что размеры скульптуры пришлось уменьшить, а живопись, если не для украшения церквей, в основном ограничивалась миниатюрами, иллюминацией и рисунками для гобеленов и вышивок.

Хлодвиг, “Самый христианский родственник джи”, как назвал его папа Анастасий, предположительно, был страстным коллекционером редких и драгоценных предметов. Традиция утверждает, что однажды святой разбил одну из своих редчайших чаш из яшмы, усыпанную драгоценными камнями, и, видя скорбь Хлодвига по поводу такой потери, подобрал осколки и, помолившись над ними, совершил чудо, передав монарху чашу, восстановленную в целости, как и прежде. Клотер, сын Хлодвига, имел в своем особняке в Брейне потайную комнату с сундуками, полными украшений и драгоценных сосудов.

У Чилперика было настоящее стремление собирать редкие предметы искусства. С этой целью он повсюду посылал за всем, что могло быть достойно его коллекции. Григорий Турский рассказывает нам, что советником у него был еврей по имени Присей.

Говорят, что когда ЧильпЭрик выставлял в Ножан-сюр-Марн подарки, преподнесенные ему императором Тиберием II, чтобы показать, что они не превосходят по великолепию лучшие образцы из его собственных сокровищ, он выставил рядом с ними один из своих драгоценных кубков, золотую вазу, усыпанную редкими камнями и весящую пятьдесят фунтов. Двадцать лет спустя, между 560 и 580 годами, святая Радегонда, дочь короля Тюрингии, приняла поэта и каноника Фортуната в своем монастыре в Пуатье и устроила ему ужин со столом, усыпанным розами, и богато украшенными серебряными тарелками и драгоценными яшмовыми кубками. Такое угощение вдохновило поэта на одно из его прекрасных латинских стихотворений. Дагоберт был не только просвещенным коллекционером драгоценных вещей, но и настолько любил художественную “виссарию”, что, когда Сисинанде, король Готов, пожелал склонить франкского монарха присоединиться к нему в его политических планах, он пообещал Дагоберту прекрасную золотую тарелку весом пять фунтов, “которая еще дороже из-за красоты работы”.

По прошествии долгого времени, когда единственными музеями искусства того времени, по-видимому, были церкви, при Карле Великом и его преемниках частные коллекции сокровищ, произведений искусства и прекрасных работ, похоже, снова приобретают значение. Национальной библиотеке Парижа принадлежит *Ангельская часовня*, представляющая редкую художественную ценность, иллюминированная монахом по имени Годескаль в 781 году.

Библия и Псалтирь Карла Лысого, как говорят, были работой монахов Сен-Мартен-де-Тур и считаются источником просвещения. Вместе с этими книгами, которые сейчас хранятся в Национальной библиотеке Парижа, Шарль подарил церкви Сен-Дени знаменитую чашу, известную в его время как чаша Птолемея, тонкой работы, вырезанную из куса драгоценного сардоникса. В завещании брата этого монарха, маркиза Фриули, документе, датированном 870 годом, среди прочего наследства есть перечисление оружия, усыпанного драгоценными камнями, одежды, расшитой шелком и золотом, серебряных ваз и кубков из слоновой кости с тонкой резьбой, а также весов, в котором среди других примечательных произведений - труды святого Василия, святого Исидора и святого Киприана. С этого времени коллекция редких вещей и драгоценных камней стала совершенно необходимым атрибутом королей и принцев, но, как мы уже говорили, она в основном состояла из небольших предметов, в которых искусство почти неизменно играло второстепенную роль, и при рассмотрении искусства часто трудно понять, чему больше восхищаться - терпению миниатюриста или его мастерству.

Позже культ языческого искусства, по-видимому, был возрожден императором Фридрихом II, сыном Барбароссы, но даже в это время этот случай является своего рода исключением.

При покровителях искусства, которые, как правило, были абсолютными монархами или железными правителями и всемогущими князьями, подделка играла быопасную и самую печальную роль, и не было никакого стимула заниматься каким-либо обманом, который был характерен для мира любителей искусства во времена римского упадка. Рискованная игра в любое время, она могла повлечь за собой одно из тех образцовых пунийскихсражений, которые характеризовали свирепое средневековье.

Подделка монет, естественно, была наименее артистичной формой обмана, и, будучи менее рискованным предприятием, похоже, обладала искушающей способностью во все века. Это представляет собой связующее звено между более опытными периодамимошенничества в искусстве.

Некоторые из этих ранних мошенников, несомненно, посеяли семя, из которого выросли главные обманщики и искусные медальеры эпохи Возрождения.

Там лежит Ромена, где я подделал
сплав, на котором отчеканен Креститель,
За который я оставил на земле свое тело, сожженное.

Эти слова Данте вкладывает в уста Мастро Адамо да Брешиа, искусного фальшивомонетчика монет, которого он встретил в аду. Адамо был сожжен на костре возле замка Ромена в Казентино за то, что отлил по приказу графа Р.Омена золотой флорин Флорентийской республики.

Примерно в то же время фальшивые монеты привлекали внимание самых разных слоев населения. У него был длинный список приверженцев, включая даже короля Франции, который почтил Флорентийскую республику немалым количеством своих фальшивых образцов золотого флорина. Маростика, деревня в венецианских владениях, бросила вызов могущественной Республике лагуны и победила ее, наводнив венецианский рынок самыми обманчивыми образцами фальшивых монет.

ГЛАВА VII ПЕРИОДВОЗРОЖДЕНИЯ

Начало периода Возрождения—Вновь зародившаяся страсть к антиквариату—Меценаты и коллекционеры—Плагииаторы, имитаторы и фальшивомонетчики—Кола ди Риенци, археолог—Коллекция четырнадцатого века—Художники, писатели и путешественники, охотящиесяза антиквариатом—Никколи, Медичи, кардинал Скарампи и другие—Коллекция Медичи, разогнанная флорентийской толпой.

Фальсификаторы искусства эпохи Возрождения имеют несколько более благородную родословную по сравнению с представителями других эпох. Ранние художники, от которых произошелу, не были настоящими подражателями греков и римлян, но были вдохновлены ими

на воспроизведение того языческого выражения, которое глубоко повлияло на их художественный темперамент. Делали ли эти художники это исключительно ради искусства, или у них была надежда, что их работа может сойти за антикварную? Ответ на этот вопрос, возможно, следует искать в характере эпохи, еще не вполне созревшей для художественного обмана. Чувство к античности и ее культ, безусловно, росли в начале эпохи Возрождения; они не пришли внезапным всплеском, а постепенно развивались в предыдущие годы.

На самом деле, уже в переходный период, подготовивший высшее художественное достижение эпохи Возрождения, коллекции и коллекционеры были не только эклектичны по вкусу, но, похоже, руководствовались настоящей художественной любовью к искусству прошлого. Речь идет уже не о чистом серебре и драгоценных камнях, а о статуях и картинах. КATALOGI больше не читаются так, как кATALOGI Карла VI, древности: “Инвентаризация Жуайо, золотой и серебряной коллекции Лувра и Бастилии, парижской резиденции фель ле руа Шарля”, за которыми следует монотонное перечисление драгоценностей, *vaiselles* и т.д., Но похожи на коллекцию Медичи и включают все самые разнообразные произведения искусства — скульптуру, картины, медали, резьбу, камеи, редкие драгоценности и т.д.

Мы знаем, что в начале 14 века римский трибун Кола ди Риенци собирал надписи. Один из его биографов рассказывает нам, что Кола “окаждый день изучал вырезанные на мраморе надписи, которые можно было найти по всему Риму. Никто не мог расшифровать древние эпитафии лучше него. Он перевел все древние письма и дал правильную интерпретацию этим мраморным камням”. Это было между 1344-1347 годами, когда Кола составил работу о римских надписях, переизданную столетие спустя Синьорили в его *Описании римского города*.

Оливер Форца, или Форцетта, процветавший примерно в 1335 году, по-видимому, владел первой полной коллекцией, на которую мы обратили внимание. Форцетта был богатым гражданином Тревизо. Мы знаем, что в вышеупомянутом 1335 году он приехал в Венецию, чтобы купить несколько экспонатов для своей коллекции: рукописи произведений Сенеки, Овидия, Саллюстия, Цицерона, Тита, Ливия и т.д., работы ювелиров, пятьдесят медалей, обещанных ему неким Симоном, хрусталь, бронзу, четыре мраморные статуи, другие изображают львов, лошадей, обнаженные фигуры и т.д. Последний, по-видимому, принадлежал более раннему коллекционеру по имени Перенцоло.

Чтобы подчеркнуть, что даже за пределами Италии вкусы изменились в начале 15 века, мы можем процитировать следующее описание, переданное нам Гильбертом де Мецем. В нем дается полный отчет о коллекции парижанина Жака Дюши и указывается, что в это раннее время Париж, должно быть, обладал более чем одной из этих коллекций произведений искусства и диковинок.

“Дом мастера Дюши на улице Прувель, - рассказывает Гиллебер де Мец, - дверь которого украшена изумительной художественной резьбой; во дворе были павлины и разные причудливые птицы. Первый зал украшен разнообразными картинами и поучительными текстами, прикрепленными к стенам и развешанными по ним. Другой зал был заполнен всевозможными инструментами: арфами, органами, виолами, гитарами, псалтырями и другими, на всех из которых упомянутый мастер Жак умел играть. Другой зал был обставлен шахматными столами и другими разнообразными играми, которых было великое множество. *Предмет*, красивая часовня, где стояли подставки для размещения книг, чудесной работы, которые присылали из самых разных мест, отовсюду, справа и слева. *Предмет*, кабинет, стены которого

были украшены драгоценными камнями и сладко пахнущими специями. *Предмет*, несколько других комнат, богато обставленных кроватями и столами с искусной резьбой, украшенных богатыми драпировками и золотой тканью. *Предмет*, в другой высокой комнате находилось огромное количество арбалетов, некоторые из которых были расписаны красивыми фигурами. Здесь были штандарты, знамена, вымпелы, луки, пики, мечи, пики, боевые топоры, железные и свинцовые доспехи, *павыесть*, щиты, щиты, пушки и другие механизмы с оружием в изобилии, и, короче говоря, были также всевозможные военные орудия. *Предмет*, там было окно замечательной работы, через которое вставлялась пустотелая железная маска, через которую можно было смотретьвнутри и разговаривать с теми, кто снаружи, если возникала возможность, не выдавая себя. *Пункт*, над всем домом располагалась квадратная комната с окнами со всех сторон, из которых открывался вид на город. А когда дело доходило до еды, еду и питье подавали наверх с помощью пулли, потому что это было бы слишком высоко, чтобы нести. А над башенками дома возвышались красивые позолоченные фигуры. Этот мастер Жак Дюши был красивым мужчиной "из благородных семей"и очень выдающимся; у него были хорошо воспитанные и вышколенные слугиприятной наружности, среди которых был мастер-плотник, который постоянно работал в особняке ".

Но Италия в начале этого столетия была гораздо более развитой страной. Здесь не было и речи о коллекционерах с сомнительным вкусом или странными фантазиями для простоголюбопытства; напротив, мы имеем дело с настоящими знатоками и неподдельными любителями искусства, умными и нетерпеливыми охотниками за всевозможными образцами искусства прошлого; а также просвещенными меценатами, которые были щедры по отношению к своим современникамхудожникам, скульпторам и литераторам.

Вкусы изменились, и некоторые тенденции, лишь наметившиеся в то время, когда религия, казалось, поглощала всю деятельность искусства, теперь были в полном расцвете. То, что в искусстве Космати казалось византийским подражанием Романскому искусству, все, что казалось плагиатом этого классического искусства у Николы Пизано, интересно отличается от Донателло, Брунеллеско и всех тех художников, которых неправильное соглашение называет предшественниками Возрождения вместо того, чтобы называть настоящими создателями этого великого художественного движения.

Страсть к антиквариату возрождалась. Речь шла уже не о единичных случаях, а скорее о широко распространенном вкусе. Римское искусство витало в воздухе. Помимо Риенци, на этот культ античных воспоминанийуже претендовали его друг Петрарка и ученый Донди, врач из Падуи, посетивший Рим в 1375 году, чтобы завершить длительный курс изучения античности. В письме, адресованном своему другу Гульельмо да Кремона, Джованни провозглашаетпревосходство античного искусства и уверен, что современные художники первыми признают этот факт и извлекут из него уроки. Бедный и трудолюбивый, Донди сожалеет, что его профессия, его больные пациенты отнимают так много его времени. Если бы не профессия, "я бы взлетел до самых звезд", - наивно заявляет он.

Сириако д скала, Домского собора, еще один великий всегда идут коллектора и умный охотник после изысканных вещей, визитов Востока и Греции в поисках рукописей и реликвий искусства; Франческо Squarcione приходит с Востока, БРпения в родной Падуе тонкой греческой работы, и является, пожалуй, первым художником, чтобы посвятить себя антиквариата, как Никколо Niccoli, Флорентийский любитель искусства, представляет на этот раз узнал любителя вкуса.



Фото:

Алинари

Диомед с Палладием.

Имитация античности Школы Донателло (?) и бесплатная копия камеи Никколи, греческой работы. Палаццо Риккорди, Флоренция.

Никколи действительно один из лучших коллекционеров. Родившийся в то время, когда Флоренция требовала, чтобы каждый гражданин принадлежал к той или иной из фракций, которые поддерживали гражданскую войну в городе, он, тем не менее, сумел избежать всех гражданских беспорядков. Его дом был храмом искусства и нейтралитета. Друг могущественного и богатого Медичи, который, кстати, доверял своему безошибочному глазу знатока всякий раз, когда предлагались редкие вещи, Никколи никогда не пользовался своим необычным положением, но держался подальше от всяких амбиций и был одержим единственным желанием коллекционировать произведения искусства, изучать старинные рукописи и быть всегда услужливым помощником студентам. Друзья и поклонники, которые

толпами приходили за советом, чтобы позаимствовать его редкие рукописи или посетить его прекрасный художественный магазин, всегда были хорошо приняты. Никколо Никколи родился в 1363 году. Сын богатого флорентийского купца, он был вынужден в юности посвятить всю свою деятельность торговле. Освободившись от уз профессии, к которой у него не было призвания, он, наконец, посвятил себя своему любимому изучению искусства и литературы, посещая уроки Луиджи Марсигли и Эмануэле Хрисолораса. Таким образом, его учеба стала ступенькой к коллекционированию древностей. В 1414 году его слава уже вышла за пределы городских стен. Канцлер города Падуа назвал его в письме *“clarissimus vetustatis cultor”*. Несмотря на его огромное богатство, его страсть была такова, что, если бы не осторожная помощь Медичи, могущественного Козимо и его брата Лоренцо, которые стали доброжелательными банкирами Никколи, не раз этот просвещенный любитель мог быть вынужден продать свою драгоценную коллекцию или, по крайней мере, сделать то, что наиболее ненавистно истинному любителю искусства, продать лучшее, что было собрано годами терпеливого труда. Что самое Сурброста является тот факт, что Niccoli удалось сделать одну из лучших коллекций искусства своего времени, практически не покидая родного города. Мы знаем, что однажды он отправился в Падую за редкой рукописью Петрарки, а позже сопровождал своего друга, покровителя Козимо Медичи, в Верону, поездку, которую последний предпринял в 1420 году. Вместе с Козимо он снова посетил Рим, чтобы ужаснуться увечьям, нанесенным Вечному городу варварами всех возрастов и вероисповеданий. И все же, не покидая своего родного города, проницательный Никколи сумел объехать весь мир с помощью агентов и друзей — некоторые из них, без сомнения, были опытными слугами Медичи. Вряд ли была обнаружена какая-нибудь редкая вещь, неважно где, но этот факт дошел до ушей Никколи, и “находка”, как правило, попадала в коллекцию этого просвещенного флорентийца. Однажды ему даже посчастливилось обнаружить прекрасный образец греческого искусства во Флоренции, в нескольких шагах от дверей своего дома. Это была хорошо известная камея, которую он приписывал Поликлету и которая впоследствии так часто воспроизводилась художниками эпохи Возрождения. Никколи обнаружил этот редкий кусочек халцедона, висевший на шее уличного мальчишки. Он спросил его, кем был его отец, и узнал, что тот был бедным рабочим. Он пошел к нему и, к удивлению мужчины, предложил за камень круглую сумму в 5 золотых дукатов. Любопытно проследить миграции “кальцедонио” Никколи, как позже называли это произведение. Когда кардинал Скарампи — патриарх Аквилеи и самый страстный коллекционер своего времени — приехал во Флоренцию, он отправился навестить Никколи и его коллекцию. Там ему так понравился “кальцедонио”, что он предложил его купить. Никколи, который вряд ли мог отказать в услуге могущественному кардиналу, согласился расстаться с редким изделием за 200 дукатов. Позже “кальцедонио” вошел в коллекцию папы Павла II, чтобы, наконец, перейти к коллекции Лоренцо иль Магнифико. В инвентаре, принадлежащем семье Медичи, драгоценный камень оценивается в 1500 золотыхринов.

В отличие от некоторых современных и старых коллекционеров, Никколи был, что называется, странным персонажем. Тратя большие суммы денег на свои ценные вещи, он был почти скуп в домашнем хозяйстве, хотя ему нравилось пить из редких чашек и богато сервировать свой стол всевозможными драгоценными вазами. Одной из его особенностей было всегда одеваться в розовое. У него был бесконечный гардероб этих розовых нарядов, и он был так же озабочен ими, как редкими предметами своей коллекции. Эти и другие странности, естественно, были предметом насмешек и сарказма со стороны друзей и недружелюбно настроенных гуманистов, но Никколи не ответил ни на одну написанную строчку, довольствуясь ответом своим

остроумным и язвительным языком. Ему, безусловно, удалось одержать верх в этой любопытной дуэли, поскольку он вынудил Ориспу и Филельфе покинуть город, а также, возможно, не только благодаря своему саркастическому языку, но и благодаря какой-то интриге Медиков, вынудил своих врагов, Эммануэля Хрисолораса, своего бывшего учителя, и Гуарино, очень редко появляться в городе.

Имя Никколо Никколи сразу отсылает нас к его покровителям, Медичи, семье, которые как коллекционеры искусства и приверженцы литературы и философии превзошли всех своих сверстников.

Коллекции кардинала Скарампаи, Пьетро Барбе, впоследствии Павла II, и даже самая полная из всех, коллекция Никколи, становятся довольно второстепенными по сравнению с художественными сокровищами, собираемыми Медичи на протяжении поколений. Этот знатной флорентийской семьи ГуEMS, чтобы было на протяжении веков ничего, кроме череды покровителей изящных искусств.

“Ни одна коллекция произведений искусства, - говорит Юджин Мюнц в своих *“Коллекциях врачей”*, - не оказала более глубокого влияния на искусство эпохи Возрождения, ни одна коллекция не прошла через большее количество испытаний, чем коллекция этой семьи. Десять поколений энтузиастов-любителей посвятили себя ее обогащению; величайшие художники - Донателло, Гиберти, Верроккьо, оба Липпи, Гирландайо, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэль искали вдохновения и моделей в коллекции Medici. В то время как из-за необъяснимого противоречия все революции, волновавшие город Флоренцию, по-видимому, постоянно угрожали существованию такого бесценного собрания”.

Чтобы быть уверенным в чрезвычайной важности коллекции Медичи, нужно лишь задуматься о том, что то, что сейчас осталось от нее во флорентийских музеях или в известных частных руках, является лишь наименьшей частью тех прошлых сокровищ, которым удалось пережить разграбление коллекции в 1494 году, когда Пьеро Медичи бежал, дворец Медичи был разграблен населением, а остальные ценности проданы и рассеяны по приказу коммуны. То, что позже было найдено семьей, было лишь небольшой частью коллекции. Представление о масштабах художественного музея Медичи можно получить, ознакомившись с точными описями, все еще хранящимися во флорентийских архивах, списком предметов, оставленных Козимо Старшим своему сыну Пьеро, и каталогом коллекции, которую он завещал Лоренцо или Магнifico, и, наконец, с отчетом об их деньгах.

Краткое изучение характера двух самых выдающихся коллекционеров семьи Медичи, Козимо и Лоренцо или Магнifico, позволит нам судить о качестве и тенденциях любителя эпохи Возрождения.

Особенности времени, в которое жил Козимо, и тот факт, что он провел длительный период в изгнании, несчастье, навлекенное на него ревностью, придали его склонностям любителя иной характер, чем тот, который они могли бы иметь в противном случае. Таким образом, хотя, с одной стороны, Козимо никогда не упускал возможности помогать художникам и приобретать прекрасные произведения искусства, он был достаточно умен, чтобы делать это без показухи, чтобы не вызывать вражды у противников. Если бы не это особое чувство, вызванное дворцом Козимо, нынешний Палаццо Риккарди, одним из самых роскошных памятников Флоренции, мог бы быть еще более внушительным и демонстрировать большее архитектурное богатство.

Известно, что проект Брунеллески в частном порядке предпочитал Козимо, но он неосмелился возбудить старую зависть слишком роскошной демонстрацией. Дизайн Микелоццо был выбран как более скромный из двух и, таким образом, лучше подходил для “буржуазного принца” Флоренции. Несмотря на необходимость осторожности даже в проявлении щедрости, Козимовдохновил Поджо Браччиолини и многих других в их интеллектуальных поисках рукописей и редких пергаментов. Никколи был для него бесценным советчиком и помощником, и он оставил своему сыну Пьеро одну из лучших коллекций антиквариата.

Его внук, Лоренцо иль Магнифико, был более раскованным. Времена изменились, семья Медичи, хотя и не имела геральдического титула, теперь была хозяином города, и великолепие человека со вкусом, такого как Лоренцо, и его расточительные наклонности не знали никаких ограничений. Разница между Козимо и Лоренцо, возможно, заключалась в том, что первый не смог сделать и половины того, что мог бы сделать. Сравнивая Никколи и Лоренцо, можно сказать, что первый больше соответствовал современной интерпретации слова “коллекционер”, в то время как второй, будучи слишком эклектичным любителем всех видов художественного самовыражения, больше подходил на роль просвещенного Мецената, принцалюбителя и щедрого покровителя искусства и литературы. Трудно даже представить, чтобы Магнифико классифицировал свои камеи так же, как это делал Никколи, или придавал полунаучный и рациональный порядок своим добродетелям, но, следуя тем же принципам, что и Козимо, Лоренцо играл роль покровителя искусства и любителя антиквариата, в которой он демонстрировал такое великолепие, что полностью соответствовал своему названию. Таков был характер этих двух Медичи, о которых современники говорили как о более жадных до славы, чем до денег. Оценка полностью оправдалась, особенно в случае с Лоренцо, который в своем *“Рикорди”* отмечает, что его отец и дедушка потратили 663 755 флоринов за тридцать лет и радуется этому факту. Указанная сумма составляет более миллиона франков; многие ли современные наследники чувствовали бы себя так, как Лоренцо иль Магнифико?

Подобно Никколи и Козимо, Лоренцо обладал превосходным качеством, наиболее необычным для коллекционера, - позволять друзьям и почитателям в полной мере пользоваться его коллекцией. В своих художественных занятиях он видел нечто большее, чем удовлетворение эгоистичного желания обладать редкими и красивыми вещами, и помощь художникам своего времени.

В соответствии со вкусом своего времени, Лоренцо был очень неравнодушен к греческому и римскому искусству, ко всему, что касалось прошлой цивилизации. Страница Платона или прекрасная форма греческого мрамора вызывали в нем чувство умиления больше, чем любое современное выражение. Он не только наполнил свой дворец прекрасными скульптурами, но и, по-видимому, изобиловал ими на своих виллах.

“Его распирало от радости, - рассказывает Валори, один из его современников, - когда он получил бюст Платона, присланный ему Джироламо Рошио”.

Эта страсть к антиквариату, однако, не помешала Лоренцо поощрять художников своего времени или проявлять глубокий интерес к их искусству. Эклектичный по вкусу, как коллекционер, он, тем не менее, имел некоторые предпочтения. В письме своему сыну Джулио, будущему Льву X, по случаю его назначения на кардиналь-ский пост, он дает советы относительно того вида искусства, который наиболее соответствует церковному вкусу, но на самом деле олицетворяет его собственную склонность к коллекционированию произведений

искусства. Убеждая своего сына отдавать предпочтение антикварным скульптурам, он отговаривает его становиться коллекционером драгоценностей, гобеленов и вышивок. “Отдавайте предпочтение, — рекомендует он, - прекрасным антикварным вещам и книгам” - *qualche gentilezza di cose antiche*.

Лоренцо Великолепный, кажется, стоит особняком от любителей искусства своего времени не только из-за своей культуры и интеллекта, широких эклектичных взглядов и подлинного культа любого проявления красоты, но и как редкий тип великого сеньора, эстета и гуманиста. Павел II - страстный коллекционер искусства, но больше ученый, чем художник, для него знание превыше всего; кардинал Скарампи, как называет его Сириако Д'Анкана, археолог, а Никколи, как нетерпеливый и умный исследователь предметов, стал бы хорошим антикваром наших дней, но Лоренцо проявляет интерес ко всем видам возвышенного человеческого самовыражения; его характер, кажется, соответствует его благородному девизу: *Ничего не говори, что не важно* (никто не знает, кто не пытается).

Его репутация знатока искусства распространилась далеко. Принцы и монархи спрашивали его совета. Лоренцо расточителен не только в этом отношении, но и в отношении художественных экспонатов из своей коллекции, которые он присылает в качестве подарков. Матиасу Корвинусу он отправил бюст работы Верроккьо, в округ Мадалони в Неаполе — прекрасную лошадиную голову, которая сейчас находится в музее этого города, редкое произведение, которое до недавнего времени принимали за греческое, но теперь приписывают Донателло. Герцог Калабрийский просит у него архитектора, и тот присылает ему его; в 148 году он посылает Фердинанду, королю Неаполя, прекрасный план дворца Джулиано да Сангалло, а позже он знакомит Леонардо да Винчи с Лодовико иль Моро, Филиппино Липпи с кардиналом Карафа, Сансовино с королем Португалии. В связи со странными просьбами, которые поступали к Лоренцо от принцев и монархов, есть странная просьба от Людовика XI. Французский король просит Великолепного одолжить ему на время чудодейственное кольцо святого покровителя Флоренции Сан—Заноби, обещая вернуть кольцо владельцам— скорее всего, флорентийским Джиролами - и умоляя Лоренцо рассказать ему, как и каким образом его нужно носить, чтобы сотворить чудо, вылечить его подагру и вернуть ему здоровье.

Из-за своей любви к искусству и щедрости по отношению к художникам Лоренцо практически обанкротился и, конечно же, без зазрения совести использовал государственные средства в своих личных целях. Не то чтобы он любил выставлять себя напоказ, напротив, он ненавидел расходы, которые не имели никакой общественной пользы или не способствовали какому-либо прогрессу.

Ринуччини, еще один из современников his, рассказывает нам о безразличии Лоренцо к личной роскоши и о его неприязни к светским раутам. “Все то, что в старину, - говорит Ринуччини, - придавало гражданам изящество и репутацию; например, свадьбы, танцы, празднества и красивая одежда, он осудил своим примером и своими словами”.

Подробное описание его характера коллекционера и характера его страсти не так красноречиво говорит об особых пристрастиях Лоренцо, как о его *Рикорди*. Возьмем, на мой случай, эти слова, касающиеся его миссии в Рим при возведении на Святой престол кардинала Делла Ровере. “В сентябре 1471 года я был направлен послом для участия в коронации папы Сикста. Я был удостоен многих почестей в Риме, и привез из города два

старинных бюста, портреты Августа и Агриппы, подаренные мне папой римским. Я также привез с собой резную чашу из халцедона и множество камей и медалей”.

Следует сказать, что при формировании своей коллекции Магнифико никогда не забывал о Риме и его сокровищах. У него было много агентов в Вечном городе, которые проводили раскопки и искали антиквариат для пополнения его коллекции. Его общение с этими сообщниками, применяемые уловки, искусное управление влиятельными прелатами противостояли планам Лоренцо и огорчают тем, что редкие вещи покидают Рим, составляют интересную главу дипломатии.

В коллекции Лоренцо предпочтение отдавалось глиптографии. Некоторые из его камей и выгравированных драгоценных камней сейчас являются самыми редкими экспонатами в наших самых дерзких музеях. Затем последовала прекрасная коллекция монет и медалей, всего 23 000 экземпляров, и еще одна коллекция этрусских ваз. Его статуи, которые Верроккьо и другим художникам часто поручали ремонтировать, до отказа заполнили его палаццо во Флоренции и виллы.

На помощь ему пришли не только специальные агенты, но и друзья. Великолепная ваза была приобретена Лоренцо из Венеции, и именно при посредничестве его друга-литератора Политиано редкая находка попала в коллекцию Магнифико. Политиано пишет из Венеции своему другу и покровителю 20 июня 1491 года, что мессер Захария только что получил из Греции *una terra cotta antiquissima* и что он считает ее достойной коллекции Лоренцо. Антонио Иване в письме Донато Аччайоли сообщает, что в Луни была найдена маленькая статуэтка Геркулеса и что ее и другие найденные при раскопках предметы антиквариата следует отправить Лоренцо.

Один из его агентов прислал ему мраморную статую с этрусской надписью; из Сиены Лоренцо получает бюст, который приводит его в восторг, и он немедленно желает его купить. Чтобы дать представление о его признательности и готовности заплатить любую цену, мы процитируем часть его письма от 15 мая 1490 года, адресованного Андреа да Фояно, находившемуся тогда в Сиене. “Сир Андреа, вчера вечером я получил ваше письмо, а вместе с ним и голову, которую вы мне прислали и которую, поскольку она прекрасна и в ней много античной красоты, я охотно купил бы у того, кому она принадлежит, если он согласится расстаться с ней за ту цену, за которую она стоит”.

Хотя нет никаких документов, подтверждающих этот факт, этот бюст, возможно, тот самый, который, по словам П. делла Валле, был прислан из Сиены Лоренцо, представляющий голову Юпитера такого характера, что при взгляде с одной стороны он имел доброжелательное выражение, а с другой - устрашающее. Naples также внесла свою лепту в коллекцию Медичи, откуда прибыли портреты Фаустины и Сципиона Африканского, прекрасный бюст Адриана и спящий Купидон. Эти последние две статуи были переданы ему Джулиано да Сангалло, который по указанию Лоренцо попросил их у короля Неаполя.

Как коллекционер и антиквар, не брезгующий выгодными сделками, и, возможно, под влиянием родословной проницательных банкиров, из которой он происходил, Лоренцо совершил не один удачный ход в бизнесе. Отец папы Сикста IV умудрился купить художественное сокровище Святого Престола по такой смехотворной цене, что вызвал протесты папских бухгалтеров. Сделка, которую осуществил дядя Лоренцо, Джованни Торнабуони, вызвала скандал,

который только властям папы удалось замолчать, и коллекция Медичи пополнилась множеством прекрасных экспонатов. Среди них так называемая “Тацца Фарнезе”, ныне одно из лучших экспонатов Неаполитанского музея, стоимость которого по описи коллекции составляет 10 000 дукатов, и редкая греческая работа, известная как “Похищение палладия”, оцененная по той же описи в 1500 дукатов. Эта знаменитая камея ранее принадлежала Никколи. Донателло скопировал ее для одного из своих медальонов дворца Медичисе. Были и другие сделки между Медичи и Святым Престолом, но мы не знаем, насколько выгодными они могли быть для обеих сторон. В 1460 году Медичи продали кусок гобелена папе римскому Пию II за немалую сумму в 1200 золотых дирхамов *uscats*, а позже, через вышеупомянутого агента Джованни Торнабуони, в 1484 году Медичи продали папе несколько ярдов обычного гобелена.

Мы более подробно говорили о Лоренцо Великолепном, поскольку он представляется нам символом типа Мецената и коллекционера своей эпохи, но в то время все итальянские князья были в большей или меньшей степени любителями искусства и коллекционерами, а также при случае ловкими торговцами. В качестве примера можно привести Изабеллу д'Эсте и ее трудные отношения с Мантеньей. Умная, остроглазая и хороший ценитель, Изабелла положила свое сердце на *Фаустину антику*, находившуюся во владении падуанского художника, но не пожелала платить цену, требуемую художником. Переговоры велись довольно долго. Зная о затруднительном положении Мантеньи, Изабелла хладнокровно и почти жестоко ждала благоприятного момента, чтобы наилучшим образом воспользоваться бедственным положением художника. Подгоняемый всевозможными нуждами, престарелый художник наконец решает расстаться со своим лучшим антиквариатом - портретом Фаустины, произведением искусства, которое он обожал. Сознывая, что преданно служил дому Гонзага, и зная ум Изабеллы и ее восхищение его бюстом “Фаустина антика”, как он его называет, он решил предложить эту работу за сто дукатов. В своем письме, датированном из Мантуи 13 января 1506 года, он рассказывает Изабелле обо всех своих бедах и о том, как тяжело ему расставаться со своим заветным бюстом, но также и о том, как он был бы рад, если бы она взяла его, или, как он говорит: “Поскольку я вынужден лишиться себя его, я предпочел бы, чтобы он был у тебя, чем у любого другого лорда или Леди в мире”. На это жалостливое письмо, заканчивающееся трогательным призывом: “Я рекомендую себя вашему превосходительству много-много раз”, Изабелла отвечает позже, отправив одного из своих агентов, чье письмо к ней полно пронизательного духа торга и гласит следующее:

“В соответствии с тем, что мне написала ваша синьория, я завтра утром зайду к мессеру Андреа Мантенья и постараюсь действовать как можно осмотрительнее в отношении Фаустина (*оперы пьесы "Разрушение и сопровождение модо саперо"*) и немедленно проинформирую ваше превосходительство о результате. Джованни Каландра Мантуя, 14 июля 1506 года”.

Второе письмо от Джованни Каландры сообщает Изабелле, что художник непреклонен в том, что касается *price*. Что, хотя он в крайней нужде, ему не хочется расставаться со своей *Фаустиной ди мармо антика* и просит прощения за отказ, что он надеется найти свою цену у монсеньора Весково ди Гонзага, который, по словам Каландры, имеет репутацию человека, увлеченного подобными вещами. Сделки через агента продолжают, пока однажды последний не объявляет маркизе Изабелле Гонзага, что она стала владелицей *Фаустины антики*, которая уже отправлена ей (*Mando per burchiello a posta la Faustina a S.V.*), при условии, что она согласится с ценой; в противном случае агент просит отправить бюст обратно в соответствии с его обещанием, данным художнику, если цена не будет согласована (*accidè possi*

неподчинение федеральным данным а М. Андреа Мантенья). Переговоры между Изабеллой Гонзага и небогатым художником, который покрыв славою принца, которому служил, и украсил великолепными фресками комнату особняка Изабеллы, длились с 13 января 1506 года по 2 августа того же года.

Это всего лишь несколько инцидентов за тот день. Собралась вся Италия. Ажиотаж вокруг антиквариата теперь превратился в манию, и это, пожалуй, лучшее оправдание тому, что подражатели превратились в фальшивомонетчиков.

В этот период коллекционирование произведений искусства варьировалось от его высших почитателей, Лоренцо Медичи, герцога Урбино, Эсте, Гонзаги, Сфорца, Арагоны, до простых граждан, которые были серьезными и интеллигентными коллекционерами.

Единственное, что следует отметить в эту эпоху, - это полное отсутствие коллекционера-парвеню, столь полно представленного в римский период. Могут быть случайные случаи снобизма, как у кардинала ди Сан-Джорджо, который отказался держать в своем доме превосходную имитацию Микеланджело, потому что, хотя она и обманула его и многих других, на самом деле не была подлинной, хотя и была намного лучше, чем часть хлама из его коллекции, которая содержала без разбора все, что было раскопано в Риме, но Тонгилия, Эвктуса и прежде всего Тримальчо, похоже, не существовало в эпоху Возрождения. Если они идентифицировались, то, несомненно, были второстепенными персонажами и совершенно не принадлежали к миру настоящих любителей.

ГЛАВА VIII

ИМИТАЦИЯ, ПЛАГИАТ И ФАЛЬСИФИКАЦИЯ

Страсть художников к антиквариату — Брунеллески, Донателло и их последователи — Флоренция, Падуанская школа, Венеция — Подражание, плагиат и подделка — Плакетки и их любопытные преобразования некоторых греческих и римских оригиналов — Характер имитаций и характер предполагаемых жертв.

Здесь нет смысла теряться в спорах о том, было ли искусство первопричиной пробуждения вкуса к антиквариату, или же это был просто синтетический перевод чувства, уже пробудившегося в результате сложных причин, главной из которых, возможно, была классическая литература. Классицизм, в последнее время превратившийся в совершенно языческое эстетическое чувство, сочетание филэллинских и латинских тенденций, вполне мог повлиять как на искусство, так и на жизнь в целом — чувство, которое в момент своей зрелости вызвало анафематский протест со стороны Савонаролы и кратковременную реакцию пиетизма. Однако проповедь монаха и его колоссальный костер из художественных ценностей на площади Синьории были всего лишь эпизодами в русле флорентийских тенденций в искусстве. *Пьянони* во Флоренции, возможно, обратили Боттичелли и нескольких других христиан, но языческие настроения не были развеяны. Для художника последней половины XV века Сан-Джорджо и

Персей были если не идентичны, то к ним следовало относиться с одинаковым художественным чувством.

Настоящая эволюция, по нашему мнению, начинается с Брунеллески и Донателло. В 1404 году эти два художника предприняли путешествие в Рим. Для прогресса искусства это памятная дата. Реальное влияние греческого и римского искусства на художественное движение, непосредственно предшествовавшее эпохе Возрождения, начинается с этой даты. Нельзя отрицать, что еще до этого мифологические сюжеты стали привычны как живописцам, так и скульпторам, художники, предшествовавшие Донателло и Брунеллески, такие как Пьеро ди Джованни Тедеско, Николо ди Пьеро Ламберти (по прозвищу *il Pela*) и даже Нанни и Антонио ди Банко, временами обнаруживают слабые следы римского искусства — даже в способе обработки мрамора, как в орнаментах северной двери Кафедрального собора во Флоренции работы Джованни Тедеско, — но это слабые и неопределенные черты, оставляющие нерешенным вопрос о том, что делать дальше. Она считает, что они связаны с римским влиянием или просто унаследованы от романского способа обработки мрамора тупыми краями.

Годы, проведенные Донателло и Брунеллески в Риме, похоже, совершенно заново сформировали стиль этих двух художников, особенно шляпу первого. Граждане Рима были более или менее удивлены упорством, с которым два художника пытались раскопать фрагменты старых статуй, и, предположив, что они движимы простой корыстной надеждой найти какое-нибудь сокровище, они называли двух студентов *quelli del tesoro* (искателями сокровищ). Бесспорно, что какими бы прибыльными ни были их поиски старинных монет и мраморных реликвий, их копии и изучение древнего искусства в совокупности были более ценными, чем чистое золото, которое у привезли с собой во Флоренцию. Результаты отчетливо видны в архитектуре Брунеллески и скульптуре Донателло, а также в том влиянии, которое их искусство оказывало на современников и последователей.

Как мы уже говорили, после своего пребывания в Риме, особенно Донателло, кажется, погрузил свое искусство в омут прошлого язычества. Его искусство не подделка и не чистый плагиат античности, но все оно пронизано греческими и римскими реминисценциями и временами настолько близко к греко-римскому искусству, что вводит в заблуждение ценителей. Говоря об искусстве Донателло, Луи Куражо, известный знаток, замечает: “Он так глубоко проникся духом античности, что некоторые из его реставраций статуй вызывают недоумение, и трудно отличить работу его рук от оригинала”.

На самом деле знаменитая лошадиная голова из музея Неаполя была занесена в каталог как греческая бронза до того, как ее недавно приписали Донателло или его школе. Никто не может не провести сравнение между “*путемтино* Донателло и “Младенцем с гусыней”, типичным образцом греко-римского искусства.

Одним из первых, кого затронули новые настроения в искусстве, был Лоренцо Гиберти. На самом деле Гиберти не только влюбился в антиквариат, но и увлекся коллекционированием лучших антикварных изделий из мрамора и бронзы. Вы можете быть уверены, что коллекционеры такого уровня, в отличие от римских образцов, очень мало говорили о патине и очень много о форме, что их энтузиазм был более высокого уровня, чем у нынешних коллекционеров, которые редко бывают художниками или даже настоящими любителями искусства. Поликлет и Лисипп были кумирами Гиберти, а греческое искусство — его богослужением; к эпохе Императорского Рима он не испытывал энтузиазма. Его культ греков

зашел так далеко, что побудил его отсчитывать времена Олимпиад в своей хронологии. Вместо того чтобы сообщить нам, что некий художник умер, когда Мартин V был папой римским, или в таком-то году, Гиберти с удивлением заявляет, что это событие произошло во время 438-й Олимпиады! Неудивительно, что такой художник, как Г. Гиберти, и такой любитель греческого искусства, каким он был, должен быть способен с первого взгляда классифицировать греческое искусство, отличать его от сомнительных римских изделий и всего искусства, которое так близко напоминает определенные греческие периоды.

То, что поклонение языческому искусству практиковалось художниками без риска для себя, может быть объяснено тем обстоятельством, что время религиозной нетерпимости прошло. Нетерпимость, понятная, возможно, в ранние времена Константина, когда обращение художника к формам искусства считалось преступлением, постепенно превратилась в традицию на заре новой эры, которая проложила путь к Возрождению в искусстве и гуманистическим тенденциям, самому терпимому и непредвзятому периоду прошлой цивилизации.

Любители искусства в этот период, по-видимому, обладают определенной утонченностью чувств, которой не было у римлян, они больше дружат с художником, больше уважают его, и, таким образом, их поиски имеют более широкий размах. Даже Гиберти, при всех ограничениях, наложенных на его вкус его увлечением антиквариатом, не был, по словам Вазари, описывающего свою коллекцию, узким специалистом в столь восхваляемом современном значении этого слова, а именно коллекционером, который может быть полезен истории искусства и знаниям в целом, но который, как правило, не обладает ни капелькой любви к искусству или художественного чувства.

Как это часто бывает в наши дни, наследники этих старых коллекционеров порой были более жадны до денег, чем до репутации в области искусства. Многие прекрасные коллекции были развеяны по всем ветрам, что также было судьбой, уготованной коллекции Гиберти его родственниками и наследниками. К счастью, несколько экспонатов из этой колоссальной коллекции удалось сохранить: прекрасный торс Сатира теперь можно увидеть в Уффици. Есть и другие предметы, дошедшие до нас, но лучшие работы, в том числе шланг, приписываемый Поликлету, среди них редкая орнаментированная ваза, сейчас утрачены.

Новое художественное чувство увековечилось в архитектуре от Брунеллески до Альберти. Последний построил для Малатесты то, что якобы было церковью, но на самом деле является незданием, а храмом Любви, который тиран Римини воздвиг и посвятил памяти своей возлюбленной Изотты Атти. Революция в скульптуре, произведенная Донателло, кажется, ощущается в Падуе и Венеции. К этому времени относятся всевозможные имитации и, вероятно, фальшивые муравьиные фигурки. Трудно решить, было ли подлинное языческое чувство Донателло, его вторая художественная натура, вызвана исключительно его страстью или желанием соответствовать общему вкусу к антиквариату; итальянские художники слишком разнообразны. Как бы то ни было, он не был фальшивомонетчиком; искусство фальшивомонетчика расцвело, когда подражатели утратили всякую художественную индивидуальность, превратившись в простых ремесленников, потакающих, как обычно, сиюминутной мании. Тогда было время, когда Филарете баловался абсурднейшими медалями и портретами сомнительной, очень сомнительной исторической достоверности; Риччо в Падуе изготавливал и наводнял рынок очаровательными маленькими бронзовыми статуэтками,

имитация которых настолько очевидна, что возникает вопрос о том, каким могло бы быть искусство Андреа Бриеско (улица д. *Риччо*), родился он в другую эпоху. Веллано также чередует изящные изделия с маленькими бронзовыми изделиями, которые, должно быть, были в большой моде у коллекционеров антиквариата. Следует отметить, что мания не ограничивается только Этим, она захватывает эту страну штурмом из-за ее огромной художественной активности и того факта, что в искусстве это передовая страна того времени; но другие тоже были затронуты. Франция занимает первое место как ближайший приток итальянского превосходства в искусстве. Вот много примеров того, что мы сказали, но, пожалуй, одним из самых красноречивых является украшение замка Гайон, где есть несколько медальонов с портретами римских императоров самого загадочного характера. Хотя работы итальянцев конца Кватроченто были классифицированы как антикварные (*antiqualles*) лишь несколько лет спустя, в начале шестнадцатого века.

Очевидным доказательством того, что имитациями Кватроченто не всегда руководила художественная фантазия, а скорее любовь к богу, является тот факт, что некоторые статуэтки, имитирующие античность, были отлиты со сломанными конечностями.

В венской коллекции Ambras есть один из таких любопытных образцов — очаровательная фигура обнаженной женщины. Очевидно, что это изделие было отлито без рук, поскольку глиняная модель была изуродована до того, как была выбрана форма для отливки. В Мадридском Прадо также есть бронзовая статуя эпохи Возрождения, возможно, отлитая с античной, особенность которой заключается в том, что герб был добавлен позже, как будто при реставрации. Металл рук сделан из другого сплава, и моделирование этих частей предположительно относится к гораздо более позднему времени, чем остальная часть статуи.

Первыми предметами, демонстрирующими положительный характер подделки, являются имитации старинных монет и медалей. Затем небольшие бронзовые изделия, называемые *плакетками*, часто *стилизации* старинных моделей, когда на самом деле это не репродукции со старых камей.

В эпоху Возрождения также было изготовлено множество бронзовых статуэток, которые, похоже, не имели другой цели, кроме привлечения любителя — удовлетворить его спрос на антиквариат, выпуская на рынок поддельные изделия. Художники, ответственные за них, представляют то, что можно было бы назвать аристократией фальшивомонетчиков; в них нет ничего банального, их работы в целом высшей степени хороши, настолько, что эти имитации теперь приобрели ценность *сами по себе*.

Антонио Поллайоло, флорентийский скульптор, — один из самых очаровательных подражателей античности. Флейтистка из Национального музея Флоренции, пожалуй, является одним из наиболее убедительных примеров этого утверждения. "Геркулес и Антей" также является замечательной работой этого художника, хотя другая превосходит его по своей простоте. Копии флейтиста того же периода хранятся в музее Клюбни и в Авиньоне. Любопытно, что эта статуэтка соблазнила даже карандаш Рафаэля, который воспроизвел ее в альбоме для зарисовок, хранящемся сейчас в Венецианской академии.

Как только Андреа дель Верроккьо покинул ювелирную мастерскую, он начал ранний период своей деятельности в своей новой карьере скульптора и, по словам Вазари, добился успеха, отливая маленькие фигурки из бронзы. Мы очень мало знаем об этих маленьких статуэтках

Верроккьо, за исключением атрибуции, но, по словам Вазари, у Верроккьо возникло искушение изготовить их, когда он был в Риме, потому что он видел, насколько ценились античные статуэтки, настолько, что даже фрагменты стоили дорого. Будучи превосходным мастером обращения с резцом и искусным в литье металлов, Верроккьо, казалось бы, был полностью готов удовлетворить спрос любителей своего времени.

Временами кажется, что Веллано в своих имитациях античности даже испытывал искушение подделать египетское искусство. Его искусство подражания эклектично и наиболее разносторонне.



Имитации под старину.

Автор: Модерн, XVI век.

Андреа Бриеско, кажется, обладает бесцеремонностью некоторых античных скульпторов в сочетании с манерой римского щегольства в чрезмерной драпировке своих статуэток. Они неизменно облачены в великолепные консульские доспехи, замысловатые тоги, императорские сандалии и имеют, в качестве поразительного контраста, дикие, вульгарные лица, совершенно не гармонирующие с богатым убранством костюмов. Однако, когда этот художник моделирует лошадей или простые обнаженные фигуры, он приближается к оригиналам и, очевидно, является превосходным и опасным имитатором. Бронзовых изделий падуанской школы, которые можно с большей или меньшей уверенностью отнести к Риччо, бесконечное множество, и в некоторых из них очевидны намерения подделки.

Якопо Сансовино, предполагаемый автор бронзовой статуэтки Мелеагра из коллекции Пурталеса в Берлине, похоже, не утруждает себя тем, чтобы скрыть происхождение своего плагиата.

Микеланджело был слишком выдающейся личностью как художник и слишком высокоодаренным, чтобы поддаваться искушению скрывать свой гений и тратить свою прекрасную энергию на подражание античности. И все же история его Спящего Купидона, проданная в Риме как антиквариат, очень поучительна. Несмотря на свою известность, она прекрасно иллюстрирует характер дилетантов, современников великого скульптора. Этот анекдот наводит на определенные обоснованные подозрения, что коллекционеры эпохи Возрождения и начала шестнадцатого века, должно быть, были обмануты в большем масштабе, чем мы можем предположить, исходя из скудной информации, которой мы располагаем по этому вопросу.

Вазари сообщает нам, что Микеланджело изваял из куска мрамора спящего Купидона в натуральную величину, что в этой работе он удивительно подражал античному образцу; настолько, что, когда работу показали Лоренцо ди Пьерфранческо де Медичи, последний посоветовал скульптору отправить работу в Рим и продать ее как антиквариат, поскольку “таким образом он мог получить гораздо лучшую цену”. Согласно Вазари, Купидон, чудесно устроенный и раскрашенный, как старинная скульптура, был перевезен в Рим, зарыт в винограднике, а затем “покрыт” и продан как антиквариат кардиналу Сан-Джорджо, который заплатил за работу 200 дукатов (дукат стоил около 9 шилл.). Вазари добавляет, что человек, который выступал в роли посредника в этом деле, пытался обмануть Микеланджело, сказав, что кардинал только заплатил ему 30 *скуди* (один *скуди* стоил около 4 тыс.), и затем он комментирует безвкусицу кардинала, не уделившего Купидону должного внимания после того, как он обнаружил, что он современный. Он говорит: “Не признавая достоинства работы, которая заключается в совершенстве, в котором современные люди ничем не уступают древним”, кардинал не знал, как ему повезло владеть подлинной работой Микеланджело вместо бог знает какого жалкого произведения какого-то скромного мастера древности.

Кондиви повторяет историю, которая давала обильную пищу популярной фантазии и фольклору, добавляя, что разгневанный кардинал приказал арестовать человека и, вернув ему Купидона, потребовал и получил уплаченную за него сумму.

Тот факт, что Микеланджело, отправившийся в Рим в 1496 году, написал в июле 1496 года Лоренцо ди Пьерфранческо де Медичи, что он нанес визит кардиналу ди Сан-Джорджо, показывает, что прелат не держал на художника зла за шутку. В этом письме Микеланджело сообщает Лоренцо Медичи, что он тщетно пытался вернуть Купидона у Бальдассарре Миланезе,

дилера и посредника в делах кардинала, но, видя, что этот человек упрям в своем отказе вернуть статую, ему посоветовали воспользоваться авторитетом кардинала Сан-Джорджо.

Кондиви говорит, что каким-то неизвестным образом эта статуя перешла в руки герцога Валентино и, наконец, стала собственностью маркизы Мантуанской, которой она принадлежала в то время, когда писал Кондиви, историк и ученик Микеланджело.

После небольших статуэток, оманские бюсты являются источником превосходных имитаций. Хорошие образцы этих работ, как из мрамора, так и из бронзы, есть во многих музеях. В галерее Уффици есть две или три хороших картины; помимо них, множество отреставрированных бюстов и статуй той же Галереи говорят о характерной податливости и плагиате в искусстве эпохи Возрождения. Прекрасный бронзовый бюст гипотетического римского императора, ранее находившийся в коллекции барона Давилье, сейчас находится в Лувре. Очевидно, это работа художника версальской энергичной и плодотворной падуанской школы.

Именно эта падуанская школа, укрепившаяся с приходом Витторе Камелио, Кавино, де Бассиано и других способных подделывателей искусства — мы чувствуем, что нам не нужно стесняться использовать это слово в связи с этими именами, — несет главную ответственность за те монеты, медали и небольшие бронзовые изделия, о которых наивно было бы говорить, что они были изготовлены исключительно для имитации.

Имитации барельефов, возможно, обусловили популярность тех маленьких бронзовых барельефов, которые называются *плакетками*, которые, кажется, так много значили для коллекционеров того времени. Мы даже находим ангельского Мино, последнего художника эпохи Возрождения, которому следовало бы попытаться язычеством в своем сладостно-аскетическом искусстве, пробуя свои силы в этих мраморных барельефах римских императоров, отредактированных в интересах мастеров. Эти барельефы, похоже, уже вовлекли художников в подсовывание им фантастических историй, придав им то, что можно было бы назвать шампунем истории. В музее Брауншвейга есть мраморный барельеф, явно имитирующий античное искусство, изображающий Аристотеля в нелепом остроконечном головном уборе и со следующей надписью:-

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ
Ο ΑΡΙΣΤΟΣ ΤΟΝ (sic)
ΦΙΛΟΣΟΦΩΝ

Точная копия этой бронзы принадлежала коллекции Шарля Тимбала и сейчас находится во владении мецессе Гюстава Дрейфуса; третья, с идентичной надписью, хранится в музее Модены; четвертая - в музее Коррера в Венеции; и, наконец, пятый образец этого фантастического Аристотеля находится в Национальном музее Барджелло во Флоренции.

Несомненно, что портрет Платона был дополнением к этому Аристотелю, который дошел до нас из материала, отличного от бронзы, но который, должно быть, когда-то был подвеской Аристотеля, поскольку существуют глиняные репродукции обоих портретов, причем Аристотель идентичен уже цитировавшимся. Есть несколько мраморных барельефов Платона, один из которых находится в Баварском музее Мюнхена, другой - в музее Аретцо, а третий - в Прадо. В последнем музее есть также мраморный Аристотель с его причудливым рыбьим головным убором, длинными волосами и длинной бородой; Платона украшают два мраморных барельефа, два медальона. На том, что побольше, есть надпись:—

ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΥ

Любопытный факт следует отметить, что эти два портрета Аристотеля, должно быть, поймали публичных фантазии более, что его философского собеседника. Не только из-за многочисленных репродукций одного оригинала, но и потому, что он, должно быть, был популярен уже во времена Людовика XII, поскольку был воспроизведен в глине на медальоне с изображением замка Аллюй в Блуа. В этой гонке за популярностью в чужой стране и из-за фальшивого происхождения Платон, похоже, потерял почти полвека, поскольку мы находим репродукцию в замке Экуэн примерно середины шестнадцатого века, которая в конце концов попала в Музей французских памятников, где Балтард переименовал ее в "Портрет Жана Буллана". В этом нет ничего странного, если учесть, что слепок с оригинала Платона довольно долго демонстрировался в Лувре как портрет Филибера Делорма.

В лувре есть причудливый мраморный медальон, работы начала шестнадцатого века, римского императора Калдусия, а медальон Катона сейчас находится в музее Бове.

Когда Веспасиано да Бистиччи говорит нам, что у Никколи "было в доме бесконечное количество медалей из бронзы, серебра и золота, множество старинных медных фигурок, мраморных голов и других ценных вещей", мы можем поверить, что они были подлинными, но когда речь заходит о более поздней коллекции старинных мраморных голов, барельефов и медалей, мы задаемся вопросом, сколько императоров Калдузий в ней было.

Следует добавить, что этому любопытному увлечению *стилизацией* способствовало огромное мастерство, которым, по-видимому, обладали художники всех периодов Возрождения в лепке, перерисовке и составлении одного произведения с двух или трех оригиналов.

Мы знаем, что Верроккьо делал гипсовые слепки с живых людей, а обычай делать портреты-бюсты и медальоны из посмертных масок был довольно распространен в эпоху Кватроченто и позже. Такие посмертные репродукции часто умело маскировались мастером моделирования, в то время как в других случаях они слишком явно демонстрировали свое ужасное происхождение.

Обычное буйство подделок в сочетании с самыми фантастическими метаморфозами греческих и римских оригиналов существует для сумасшедших нумизматов, жадных коллекционеров медалей и любителей маленьких бронзовых барельефов. В пятнадцатом и шестнадцатом веках имитация монет была самой разнообразной; некоторые из них представляют собой довольно превосходные копии античных монет, другие снова отражают искусство и стиль художника и его эпоху, но слегка замаскированы. Некоторые из этих последних, во всяком случае, являются очаровательными произведениями искусства. Монеты, медали и маленькие бронзовые изделия, кажется, подчеркивают ренессансную страсть к антиквариату. Теперь, например, после портрета Адама, Евы, Ноя и Хама, Сима и Иафета, в *Promptuarium iconum insigniorum a seculo hominum*, опубликованном в Лионе Гийомом Ревиллем (1553), приводятся другие гравюры, претендующие на подлинность портретов различных персонажей древности. На самом деле многие из этих портретов скопированы со старых медалей, имевших хождение в то время, работы пятнадцатого и шестнадцатого веков. Г-н Куражо, бывший куратор Лувра, смог доказать это, найдя несколько медалей, с которых были скопированы портреты *Promptuarium iconum*. На них изображены Антигона, наместница Александра Македонского, царя Фригии, Лисимах, царь Фракии. Первая, итальянская бронза пятого XVI века, характерна для попытки

художника подделать восточный стиль, который он, возможно, заметил на других монетах того времени.

Но, как мы уже говорили, фантазия фальшивщика по-настоящему разыгралась в тех маленьких бронзовых изделиях различного происхождения и еще более разнообразного назначения, которые в наши дни называются *плакетками*. Эти бронзовые изделия иногда отливались в форме старинной камеи, в других случаях они имитировали аналогичное происхождение, и независимо от того, использовались ли они в качестве пуговиц, навершие рукояток мечей или просто были востребованы коллекционерами, по большей части они были имитациями антиквариата. В этих работах метаморфозы оригинала порой настолько многочисленны и абсурдны, что озадачивают современного коллекционера и заставляют его размышлять о проницательности некоторых знатоков прошлого. С некоторыми из этих маленьких бронзовых изделий метаморфоза происходит не в форме, а в надписи, которая иногда сопровождает *табличку*, но в других случаях сюжет и фигуры значительно изменены. В качестве примера первого мы можем привести предполагаемый портрет Юлия Цезаря из коллекции Курайо. В этом случае *плакетку* с надписью “C. Ivlivs . ПП . ПМ”., что повлекло неправильное именование этого барельефа, для Идентическими *плакетку*, ранее в коллекции г-на Бардини во Флоренции, кажется, указывает, что это должен быть вопрос Цицерона. Вторая надпись гласит: “M. Tvllivs .C.P.P.P.M.”

Что касается второго метода, изменения формы и тематики *плакетки*, то фантазия, проявленная создателями, граничит с гротеском.

Чтобы начать с легкой формы метаморфозы, давайте проследим за сюжетом "Аполлон и Марсий" в его трансформации по сравнению с оригинальной камеей, которая находилась в коллекции Лоренцо Маганифико и, по словам Мунца, сейчас находится в музее Неаполя вместе со многими другими из той же коллекции. В этой камеи бог находится справа, играя на лире, которую держит в левой руке, Марсий слева со связанными за спиной руками, между двумя фигурами стоит на коленях Олимп (ученик Марсия), ходатайствующий за своего обреченного учителя.

На предполагаемом оригинале, хранящемся в музее Неаполя, есть только одна надпись “Lavr Med.”, очевидно, обозначающая Лоренцо Медичи, но Гиберти сообщает нам, что на этом сердолике “вокруг указанных фигур были *античные* буквы, пишущие имя Нерона”. В этом нет ничего странного, как и в предположении, что камея была личной печатью Нерона, поскольку известно, что он любил играть на лире, но что вызывает некоторое сомнение в подлинности неаполитанского сердолика, так это тот факт, что в Берлинском музее хранится бронзовая *табличка*, очевидно, репродукция с какой-то античной камеи, с надписью, на которую ссылается Гиберти: “Нерон-Avgvstvs-Germanicvs-P-M-Tr-P-Imp-Pp...” корнелъян стоун, хранящийся в музее Неаполя, не имеет надписи и по этой причине некоторые предполагают, что это репродукция с оригинала, заказанного Лоренцо Медичи. *Табличка* из берлинской коллекции, как полагают, отлита из оригинального греческого камня сердолика, хотя в различных музеях есть и другие репродукции, одна, например, в Лувре, очень похожая на берлинскую, другая в коллекции Курайо, с надписью “Prudentia. Чистота. Tertiom. Qvod. Игнорируй.” Мистер Курайо также представил еще две копии этого предмета, одну, похожую на ту, что находится в Лувре, с добавлением рамки, другую большего размера, с фигурой, опирающейся на основание в форме полумесяца. Барельеф этого предмета, использовавшийся

в качестве украшения навершия рукояти меча и очень похожий на другие *плакетки*, находился в коллекции Давилье. Н. Шлифер и Джованни Болду (1457) обработали излюбленный предмет с определенным плагиатом греческого образца. На барельефе Болду Аполлон находится в обычной позе, но другая фигура исчезла.

В частных коллекциях есть много других *плакетов* с небольшими вариациями. В коллекции Дрейфуса также есть *плакетка* на эту тему, на которой Аполлон превратился в женщину, а Марсий играет на флейте.

Очевидно, что этот предмет должен был быть не только популярен среди коллекционеров, но и приглянулся художникам, поскольку композиция с изображением Аполлона и Марсия воспроизведена на барельефе прекрасной двери, ранее находившейся в Кремоне, а ныне в Лувре. Тот, что в Неаполе, почти идентично повторяется в сердолике из *Медальонного кабинета*, на портрете молодой девушки, приписываемом Боттичелли, в музее Штеделя во Франкфурте; на фронтисписе работы, выполненной для Матиаса Корвинуса; на фронтисписе Сфорциаде, этой редкой работы, хранящейся в библиотеке Риккарди во Флоренции; на майоликовом блюде пятнадцатого века, ныне находящемся в музее Коррера в Венеции. В работе Рафаэля, находящейся в Ватикане, обнаружен плагиат на эту тему.

Следующие примеры, однако, возможно, более типичны для преднамеренной трансформации, несколько обратного случая и исключения из правил в такого рода подделках, а именно христианского предмета, превращенного в языческий в угоду любителям пятнадцатого века. В Сан-Пьетро-ин-Винколи в Риме до сих пор сохранились два барельефа, изображающие два случая из жизни святого, давшего церкви ее название: один, когда его арестовывают и сажают в тюрьму, другой, когда он закован в цепи в своей камере и поруган ангелами. Два барельефа, ошибочно приписываемые Поллайоло, были заказаны какому-то римскому художнику в 1477 году Сикстом IV, тогда простым кардиналом. У каждого из этих барельефов есть измененная репродукция, один находится в Лувре, а другой - в Музее Виктории и Альберта, и модификации обеих таковы, что люди считают их языческими сюжетами и античной работой. На репродукции, хранящейся в Лувре, трансформация предмета без особого изменения самого предмета настолько очевидна, что мы можем видеть, как легко старые коллекционеры были очарованы этими любопытными экспонатами *truquage*. Более наивным, но не менее эффективным является преобразование, произведенное на барельефе Кенсингтона. Здесь, чтобы превратить чудесное освобождение святого Петра в освобождение римского сенатора, достаточно подрезать крылья ангелу, как внутри тюрьмы — действие разделено на два разных момента — так и там, где святые вводят апостола на улицу и т.

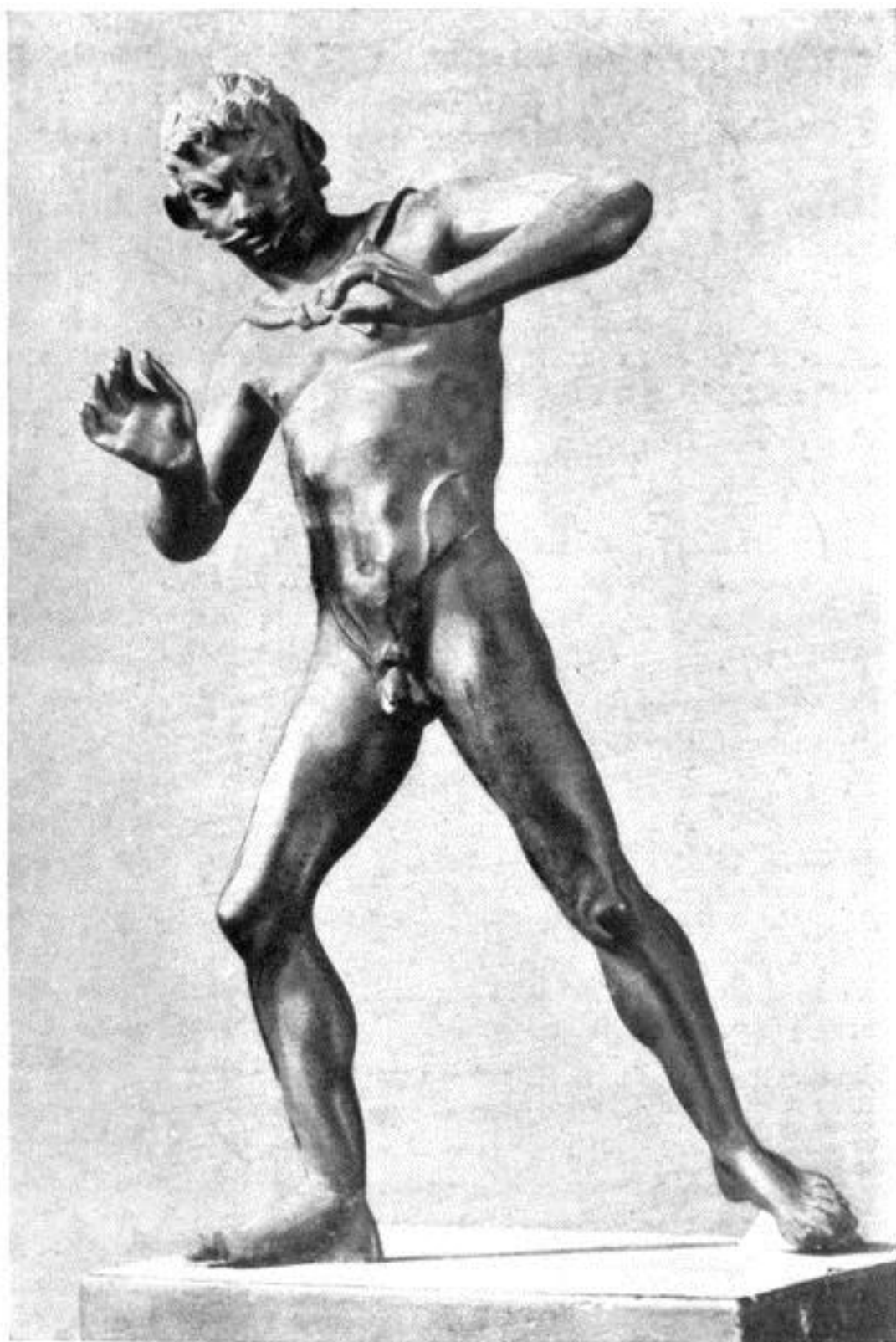


Фото:

Алинари

Марсий

Превосходная работа Поллайоло под старину.

Нет причин не верить предположению, что эта подделка была совершена для удовлетворения мании любителя искусства того времени. На самом деле барельеф Лувра до недавнего времени считался антиквариатом, а барельеф Музея Виктории и Альберта, вошедший в коллекцию, ошибочно обозначенную как работа Гиберти, до 1863 года, когда он был приобретен Музеем, считался произведением классического греко-римского периода. Поскольку на протяжении более трех столетий они считались подлинными произведениями Римской империи, неразумно предполагать, что любители того времени были мудрее, чем последующие поколения знатоков, которые считали это произведение антикварным. Этот факт красноречиво подтверждается в случае с работой, сохранившейся в Лувре, поскольку этот барельеф не был спрятан, а имеет довольно долгую и устоявшуюся родословную. Среди других миграций мы можем проследить ее до Мальмезона в виде своего рода избранной коллекции предметов, поступающих из Италии. Эдме Дюран купила его как антиквариат и, полагая, что это антиквариат, хранила в своей коллекции. Лувр также приобрел его как антиквариат и довольно долгое время классифицировал в каталоге (N. 280) как этрусскую бронзу.

Потребовалось бы слишком много времени, чтобы проследить все трансформации маленьких бронзовых изделий, сделанных в интересах любителей пятнадцатого и шестнадцатого веков, и множество репродукций с изменениями. Из метаморфоз, которым были подвержены *плакетки*, мы можем упомянуть еще один любопытный пример, в котором Распятие превратилось в изнасилование сабинянок, и в качестве примера, когда популярный сюжет вызвал множество репродукций, мы приводим Палладиум из коллекции Никколо, который был воспроизведен Донателло, Николо Флорентино и др. Статуя Марка Аврелия также, по-видимому, была излюбленным предметом для небольших статуэток, начиная с той, что Филарете подарил Пьеро Медичи в 1465 году, и заканчивая репродукциями семнадцатого века.

Из всех рабочих того плодотворного периода, продолжавшегося между пятнадцатым и шестнадцатым веками, Модерн был самым активным и разносторонним. Вряд ли найдется мифологический сюжет, который не был бы им обработан. Его имитация античности временами довольно убедительна, особенно та, которая относится к раннему периоду его карьеры. Позже, когда он вступает в то, что можно было бы назвать его зрелым темпераментом шестнадцатого века, он, кажется, страдает от той же проблемы, что и подражатели первой трети указанного столетия, а именно от чрезмерного лоска и манерности, которые на самом деле должны были считаться усовершенствованием в подражании. Валерио Белли, скульптор и известный огранщик драгоценных камней и горного хрусталя, вполне оправданно воспроизвел тему своей собственной резьбы в небольших бронзовых барельефах, которые сейчас играют такую важную роль в современных коллекциях *плакеток*, и которые в былые времена, должно быть, восхищали и коллекционеров прошлого. На них часто стояла его подпись, что красноречиво свидетельствует о том, что у него не было намерения кого-либо обмануть.

Были и другие художники, которые, очевидно, приложили руку к подделке антиквариата. Они принадлежат более или менее к различным школам, но в основном к школам Падуи и Венеции. Падуанская школа в этом отношении укреплена именами Витторе Камелио, Кавино, Бассиано. Почти каждый бронзовый литейщик ассоциируется с подражателем античности, либо изготовителем статуэток, чернильниц, вазочек для духов, либо *плакеток* различных размеров и использования. Таким образом, Италия во второй раз превратилась в великолепный рынок

подделок, очень часто таких хороших произведений искусства, которые сами по себе стоят дороже подделываемых. Одним из последних таких подражателей был Тициано Аспетти, которому, справедливо или ошибочно, приписывают небольшие бронзовые изделия из частных коллекций.

Из рассказа Анонимо Мореллиано можно сделать вывод, что был период, когда джентльмен едва ли мог позволить себе обойтись без небольшой коллекции антиквариата. “Бронзовые статуэтки выполнены разными мастерами в современном стиле и заимствованы из античности”, - замечает этот Аноним из Морелли, как бы объясняя, что были некоторые коллекционеры, вполне довольные этим, и, возможно, молчаливые соучастники прекрасной подделки. Анонимо сообщает нам, что много таких произведений было в коллекциях либо невежественных, либо сговорчивых коллекционеров и любителей искусства, в доме Марко Бонавидо из Падуи и богатого купца из того же города, скульптора Алвизо; в Венеции, в коллекциях Одони и Зуанно Рама. Их частосмешивают с подлинным антиквариатом, и этот факт заставляет анонима, который, очевидно, считает себя либо знатоком, либо хорошо информированным хронистом, говорить то тут, то там: “многие бронзовые статуэтки современные”, или “многие медали сделаны из современной бронзы”, или “медали в большинстве своем старинные”. Драгоценные признания, как можно видеть.

Мы лишь смутно знаем о подражаниях в живописи, но собрание таких разносторонних художников вряд ли могло удержаться от подражания работам какого-нибудь мастера. Кроме того, сам учитель в директоре школы, казалось, не возмущался, даже если ученик подписывался именем своего учителя. Но что касается подражания антиквариату, то здесь почти не было образцов для подражания. Гротески древних римских руин, возможно, подсказали не одному художнику новый тип декора; но этот плагиат, если его можно так назвать, хотя и оказал влияние на искусство пятнадцатого и шестнадцатого веков, не нашел практического применения у фальсификаторов.

Однако есть случай, когда подделка спасла для Флоренции мзвездную картину Рафаэля. Об этом рассказывает Вазари в "Жизни Андреа дель Сарто". Согласно Вазари, когда Фридрих II, герцог Мантуанский, приехал во Флоренцию, он очень восхищался портретом папы Льва X, великолепной картиной, которая сейчас висит в галерее дворца Питти во Флоренции. Его восхищение переросло в такое жадное желание обладать, что, добравшись до Рима, он умолял тогдашнего всемогущего Климента VII добыть это для него. Папа согласился на просьбу герцога и приказал Оттавиано Медичи, проживавшему в то время во Флоренции, упаковать картину и отправить ее в Мантую герцогу Фредерику. Оттавиано Медичи, любитель искусства и флорентиец, ненавидевший лишать свой город такой работы, все же не был склонен противиться желанию папы и прибегнул к хитрости. Он сообщил папе римскому, что картина должна быть отправлена герцогу, согласно приказу Его Святейшества, как только рама будет отремонтирована. Герцогу Мантуанскому также сообщили, что рама нуждается в повторной покраске и что картина должна быть отправлена, как только ремонт будет завершен. Под этим предлогом Оттавиано Медичи выгадал необходимое время и заказал у Андреа дель Сарто точную копию работы Рафаэля, копию, которую все эксперты приняли бы за оригинал. Работа была выполнена с таким совершенством, что даже Оттавиано Медичи, который был знатоком искусства, не смог отличить оригинал от копии: псевдо-Рафаэль был отослан, герцог был обманут, а один из лучших портретов Рафаэля был отправлен во Флоренцию. У Вазари тут и там есть комментарии, которые наводят нас на мысль, что многие другие, возможно, были введены

в заблуждение универсальностью художников пятнадцатого и шестнадцатого веков. Мы знаем, что ученики Беллини закончили три четверти некоторых работ великого венецианского мастера, что Кальчар подражал Тициану настолько хорошо, что его приняли за великого Вечелли, но мы не знаем, до какой степени любители искусства того времени могли быть обмануты.

Что касается скульптуры, мы можем завершить это исследование цитатой из того, что пишет Вазари в "Жизни Веллано". "Так велика сила противопоставлениясоздания с любовью и заботой любого предмета, что чаще всего, если стилю одного из наших искусств хорошо подражают те, кто восхищается работой кого бы то ни было, предмет, которому подражают, настолько похож на тот, которому подражают, что никакой разницы не может обнаружить разве что самый опытный глаз".

О Гиберти, коллекционере и разностороннем скульпторе, Вазари рассказывает, что "он получал большое удовольствие, имитируя штампы древних монет и медалей". Этот комментарий полностью подтверждает наблюдение о том, что леарнед Миланези дополняет жизнь Валерио Белли, который иногда, по словам Вазари, забывал поставить свою подпись и был чрезвычайно искусен в подделке антиквариата, от чего "извлекал очень большую пользу".

"Старинные медали, - говорит Миланези, - былиочень востребованы в то время, следовательно, появилось множество подделывателей и имитаторов; фактически, их стало очень много, и они довели искусство подделки до высочайшего совершенства".

ГЛАВА IX КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ ШЕСТНАДЦАТОГО ВЕКА

КоллекционерXVI века —Характер времени и отношение художника к антиквариату—
Челлини реставрирует античные статуи—В Риме обнаружен новый римский шедевр—
Упадок искусства—Протест Рафаэля против ежедневного уничтожения римских реликвий—
Первые законы, запрещающие вывоз римских находок—Варварское отношение
Барберини—Первый закон, запрещающий вывоз шедевров живописи.

Как мы уже отмечали, столетия в искусстве нельзя разделить, как лошадей в стойлах. Междуодним изменением и другим есть периоды, переходные периоды, которые делают невозможным установить какую-либо дату вообще. Таким образом, мы можем сказать, не указывая даты, что шестнадцатый век не только какое-то время ощущал преимущества Кватроченто, но и сам фактически был Qутроченто в течение двадцати или более лет. Люди прошлого не исчезли; Риччо, например, один из самых активных подражателей старине, умер в 1533 году. Но когда шестнадцатый век начал очерчивать свой собственный характер, культ искусства, патетикаискусства и страсть к коллекционированию изящных вещей, как видно, приняли другой оборот. В Чинквеченто, конечно, есть великолепные покровители искусства, и почти каждый принц что-то коллекционирует. Жизнь по-прежнему пропитана пристрастием к антиквариату.

Лорнзино Медичи, сыгравший Брута и фактически убивший своего кузена, герцога Александра Медичи, воссоздает старую героическую позицию в своем образованном языческом сознании; Филиппо Строрци — или тот, кто планировал его самоубийство, — заставляет вспомнить о каком-нибудь герое Плутарха, когда он мертв, очевидно, от собственной руки, со строкой Вергилия "*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultur*" (да восстанет мститель из моих костей), написанной его собственной кровью на боку. Живопись по-прежнему имеет дело с сюжетами из римской истории, как и скульптура, но художники потеряли всякое представление о них, что еще более очевидно в отношении библейских сюжетов. В подтверждение этого утверждения достаточно процитировать картину Паоло Веронезе, находящуюся сейчас в Академии Венеции, изображающую Иисуса в доме Леви, одном из шедевров художника, на котором Христос находится в обществе венецианских джентльменов шестнадцатого века; но если в этой картине пренебрежение к восточной стороне сцены доведено до крайности, то следует сказать, что Тициан и Тинторетто, а также очень многие другие художники того времени были не лучше. Эта черта, которая, несомненно, зародилась в хороший период Возрождения и которую мы сейчас находим в ее полном развитии, указывает на то, что в своем более значительном и зрелом выражении Чинквеченто является логическим закатом прошлого триумфа в искусстве, жертвой, так сказать, традиции — традиции и нескольких художественных личностей, таких как Рафаэль и Микеланджело, которые открыли новую страницу в искусстве, пробудили новое чувство, новую всепоглощающую школу. Микеланджело, в частности, своим завораживающим и неподражаемым стилем привлекает легион последователей, способствуя развитию искусства, которое при жизни великого скульптора уже созрело для упадка.

Просвещенных коллекционеров в этот период предостаточно, их коллекции увеличиваются с каждым днем, но действительно ли они такие же любители искусства, какими были их предшественники, поклоняются ли они антиквариату, как коллекционеры прошлого? Это то, о чем мы просим. В шестнадцатом веке, когда искусство, с одной стороны, является традицией далекого прошлого, а с другой — почти традицией недавнего прошлого, жизнь, кажется, заняла ту же позицию: люди не являются настоящими любителями искусства, они становятся таковыми только по традиции. Каждый благовоспитанный джентльмен Чинквеченто был обязан выглядеть так, словно разбирался в искусстве. Макиавелли мог бы добавить интересную главу к своему *Принципи*, чтобы продемонстрировать, насколько важно для принца интересоваться искусством, даже если на самом деле он, возможно, совершенно безразличен к нему. Давая инструкции в своем *Кортегуано* о том, что должен знать джентльмен своего времени, Кастильоне добавляет, что он должен научиться рисовать. “Даже если это искусство не доставляет вам удовольствия, — советует Кастильоне, — оно даст вам лучшее понимание вещей и более четкое представление о превосходстве древних современных статуй, ваз, монументов, медалей, камей, резьбы и других подобных предметов”.

Одним словом, умело или нет, с природной склонностью или нет, интересоваться искусством и изображать знатока было частью хорошего воспитания джентльмена шестнадцатого века. Именно от этого страдает Чинквеченто. Патентованный принц-покровитель искусства, обычный джентльмен-коллекционер изобилует, подлинный любитель искусства встречается редко. Дом принца или простого человека с хорошим положением считался некомпетентным, если в нем не было какой-либо коллекции. И все же, хотя художники шестнадцатого века, безусловно, извлекли немалую пользу из страсти своих предшественников к антиквариату, они стали слишком индивидуальными, слишком поглощенными своим собственным искусством, чтобы быть восприимчивыми к искусству прошлого. Микеланджело, художник, проживший

практически оба столетия, скульптор, чей гений, потрясающий и чрезмерно индивидуальный, тем не менее, был ответственен за упадок скульптуры, является хорошим примером этого. Он может, как и многие другие итальянские художники, продемонстрировать свою многогранность и мастерство, имитируя искусство, отличное от его собственного, как он сделал со Спящим Амуром, обманувшим кардинала Сан-Джорджо, но когда художник искренен и полностью раскрывает свой артистический темперамент, игра, мастерство и виртуозность исчезают, воспоминания невозможны. Даже когда сюжет и своеобразное качество работы наводят на мысль о подражании и обращают мысль к античности, Микеланджело остается верен своей великой душе. Его "Брут" является примером этого. Это был римский сюжет классических времен, и Микеланджело легко мог быть заражен историей прошлого и формами, которыми он восхищался, когда интересовался раскопками древних статуй в Риме. И все же его "Брут" скорее дантовский по своим трагическим чертам, чем римский.

Челлини, чтобы проиллюстрировать другой аспект, представляет собой другой случай. Он довольно хорошо может чинить предметы старины для своего покровителя Козимо Медичи, но он также слишком индивидуален, чтобы создать превосходную имитацию антиквариата. Он рассказывает нам, что согласился отремонтировать "Ганимед" своего прославленного покровителя, потому что это была прекрасная греческая работа, и, будучи склонен к самовосхвалению, он рассказывает, как великолепно он это умеет делать; но ему не нравится такая работа, он называет ее *arte da Ciabattini* (сапожная работа). Однако факт заключается в том, что он слишком жив для своего времени, слишком сильно выражает свое собственное искусство, чтобы быть искусным в подражании. На самом деле случилось так, что ему пришлось попробовать свои силы в создании портрета Козимо I в образе римского императора. Портрет великого герцога Тосканского никогда не обманет ни одного любителя искусства, несмотря на его изысканную кирасу, подобающую Августу. Челлини слишком восхитительно чинквечентеск. То же самое можно сказать и о нем как о медалисте. Тем не менее, в некоторых работах Челлини, особенно в его медалях, идея подражания римлянам, должно быть, была у него в голове, и, без сомнения, он был убежден в своем успехе. Тем не менее, он принадлежал к группе людей, которые своей индивидуальностью влияли на других, и, пробуя свои силы в подражании, вполне соответствующем его собственному артистическому темпераменту, он создает нечто, составляющее по меньшей мере три четверти Челлини.

Эти художники, тем не менее, восхищаются искусством прошлого, хотя и без опасности заражения. Микеланджело приходит в восторг, когда *Лаокоон* обнаруживается на винограднике недалеко от Терм Тита, и гетевместе со своим другом Сангалло проследит, чтобы драгоценную статую осторожно извлекли из земли. Отчасти ради наживы, а отчасти, возможно, из любви к искусству, Челлини часто ездит в римскую Кампанию, чтобы посмотреть, что обнаружили "некоторые ломбардские деревенщины", усердно копая землю. В знаменитом документе, адресованном Льву X, Рафаэль протестует против постоянного уничтожения римских реликвий. Его слова стоит повторить. Заявив, что готы и вандалы причинили не столько ущерб Риму, сколько его современникам, временщикам, Рафаэль в заключение говорит, что слишком многие папы позволяли разрушать римские здания, просто разрешая выкапывать *пуццолану* (глину) из земли, на которой покоятся их фундаменты, что статуи и мраморные украшения ежедневно обжигаются в печах и превращаются в известковый раствор, что Рим, по сути — Рим времен Рафаэля — построен только из раствора, сделанного из старых статуй, священного мрамора былой славы.

Характерным также является тот факт, что в этой стране впервые был принят закон о защите от экспорта предметов античного искусства. Это, по-видимому, указывает на то, с каким вниманием относились к реликвиям искусства прошлого в Риме. Однако, судя по тому, как это было применено, даже этот акт показывает, что в Чинквеченто не было более искренней страсти к старине и драгоценному антиквариату, чем столетием ранее. Римские законы шестнадцатого века суровы, они предусматривают наказания для всех, кто осмеливается выносить результаты раскопок за пределы папских владений; но в остальном разрушение продолжается весело, и, кажется, нет никакой дискриминации относительно того, что следует уберечь от гибели, а что не стоит сохранять. Таким образом, в то время как эдикт за эдиктом издаются для защиты раскопок статуй в Риме и в других местах, эдикты, часто полные старомодной высокопарности, “Запрещающие вывоз мраморных или металлических статуй, фигурок, предметов старины и тому подобного”, лучшим зданиям Рима было позволено прийти в полное запустение без протеста. Такое положение вещей достигло апогея абсурда в семнадцатом веке, когда Урбан VIII из семьи Барберини объявил Колизей общественной каменоломней, куда горожане могли ходить за камнями, необходимыми им для новых построек, — акт, который до сих пор отмечается в интересах всех любителей искусства пресловутым каламбуром, *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini* (Чего не делали варвары, делал Барберини).

От этой любопытной непоследовательности в оценке искусства я не в восторге даже от Тосканы, колыбели Возрождения. Закон Медичи, призванный, подобно римскому, предотвратить вывоз шедевров и редких произведений искусства, не упоминает о драгоценных реликвиях римского или этрусского происхождения, ни даже о прекрасных скульптурах, которые часто находили при раскопках, но упоминает только картины определенных художников прошлой школы Возрождения и других современных художников, которые, как заявляет закон, заслуживают сохранения во славу и достоинство Флоренции. Правила приведены во втором указе, вместе со списком имен соответствующих художников, умерших и живущих. Их работы не должны вывозиться из Тосканы. Список весьма поучителен, ибо она проходит через некоторые из лучших художников, таких, как Боттичелли, Креды, в Pollaiolos и другим, и prohibits экспорт работы художников, которые либо неизвестны нам и не такие бездари, что удивительно, их работа должна быть уважаемой выше среднего для своего времени. Ниже приводится один из таких списков, первый, который был составлен. 1. Michelangelo Buonarroti. 2. Raffaello da Urbino. 3. Andrea del Sarto. 4. Mecherino (?). 5. Il Rosso Fiorentino. 6. Leonardo da Vinci. 7. Il Franciabigio. 8. Perino del Vaga. 9. Якопо да Пунтормо. 10. Tiziano. 11. Francesco Salviati. 12. Angelo Bronzino. 13. Daniello da Volterra. 14. Fra Bartolommeo di San Marco (Della Porta). 15. Фра Баст. Del Piombo. 16. Filippo di Fra Filippo. 17. Antonio da Correggio. 18. Il Parmigianino.

Не настаивая на комментарии, который может показаться парадоксальным, каких коллекционеров искусства можно ожидать от людей, которые ставят в один список заслуг Леонардо, Микеланджело, Тициана с Чеккино Сальвиати, Перино дель Вага, не говоря уже о ныне забытом Мечерино, художнике, чье заслуженное забвение избавляет нас от осуждения его плохих работ. В другой список добавлены другие имена. Они не менее гротескны — Санти ди Тито Лигоцци, Якопо да Эмполи и др. В слишком хорошей компании.

ГЛАВА X

КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ВО ФРАНЦИИ И АНГЛИИ

Страсть к коллекционированию произведений искусства путешествует по Франции—Флорентийская республика и судьба статуэтки Микеланджело—Италия поставляет антиквариат во Францию и другие страны—Франкфуртская ярмарка — Знаменитая распродажа—В Англии страсть к коллекционированию произведений искусства и диковинок, возможно, зародилась во Франции.

В то время как страсть в Италии к коллекциям произведений искусства все еще продолжает обогащать музеи скорее благодаря импульсу прошлого, чем благодаря подлинному культу, и время от времени порождает, вместе со многими выдающимися покровителями современного искусства, коллекционеров старого типа, увлекающихся антиквариатом с характерной жадностью ко всякого рода редкостям, во Франции, а позже и почти во всех других странах Европы, пробуждается страсть к искусству и диковинкам. Речь больше не идет о монархах и принцессах, как это было в Италии, на первый план выходят дворяне и буржуа. Даже в начале шестнадцатого века во Франции могли упоминаться имена Гролье и Роберте, обоих финансистов, работавших при дворе, обоих любителей изысканных вещей. Первый является специалистом по редким изданиям и изящным переплетам, второй - проницательным коллекционером-эклектиком, о чем можно судить по описи его превосходной коллекции, хранящейся в его замке Бери.

Однако следует сказать, что Италия по-прежнему остается своего рода Эль-дурадо изящных искусств и неисчерпаемой кладовой, к которой коллекционеры обращаются за своими находками. Французы обнаружили этот факт со времени своего прибытия в Италию с Карлом VIII. Позже Гролье посещает Италию и забирает с собой некоторые из ее сокровищ. Когда у него нет возможности приехать в Италию самому, его друзья и агенты продолжают его поиски; они знают его вкус и специализацию и очень внимательны в охоте за прекрасными и редкими изданиями. Роберте заключил сделку с Флорентийской республикой, чтобы обменять свое политическое влияние на статуэтку Микеланджело. Республика была очень заинтересована в сохранении дружбы с французским монархом и приняла сделку, а поскольку статуэтка была оставлена незаконченной Микеланджело, который к тому времени переехал в Рим, Бенедетто да Ровеццано поручено закончить работу и отлить ее. Эта статуэтка Давида была помещена Роберте в *двор почетного караула* своего замка, а затем, в 1633 году, перенесена в замок Виллеруа, и в настоящее время она утрачена. Только ДезиН. этой статуи, великого Микеланджело, теперь находится в Лувре, и из этого мы можем собирать, как статуя выглядела.

То, что не было куплено, было вывезено из Италии по моде древних римских завоевателей. В 1527 году в Валенсию прибыл корабль, груженный художественными и ценными трофеями из знаменитого “Разграбления Рима”. Достаточно любопытно, что, учитывая возраст судна, испанские муниципальные власти Валенсии не дали судну разрешения на разгрузку его груза. Этот факт, процитированный бароном Дэвиллом Айером в его *Истории испано-морских фаянсов*, Эдмон Боннаффе, французский коллекционер нашего времени, прокомментировал так: “Мне нравится думать, что капитан изменил курс и нашел более гостеприимные муниципалитеты на французском побережье”.

Богатая художественная добыча, обещанная Италией, делала путешествие в Италию почти обязательным для ортодоксального французского любителя. Удивительно, что в *"Путешествиях Монтеня по Аллеманду и Италии"*, 1580-81 гг., нет никаких упоминаний об этом увлечении и содержится очень малорассуждений об искусстве. Какими бы богатыми ни были работы Монтеня в плане ценных наблюдений за жизнью того времени, нам, тем не менее, следовало бы пожелать, чтобы в нем было что-то от любителя искусства, склонность ко всему художественному и прекрасному, и мы бы охотно обменялись с ним несколькими словами об искусстве и коллекциях произведений искусства в Италии его времени, вместо его длинных, подробных описаний своих методов лечения и вечных поисков целебных источников и т.д.

Важным ежегодным мероприятием, которое с удовольствием посещал настоящий коллекционер, была франкфуртская ярмарка. По словам Х. Этьена, это, должно быть, был один из самых посещаемых арт-рынков Европы. Италия, говорит Этьен, поставляла всевозможный антиквариат, фаянс, старинные медали, книги и парчу; Германия поставляла грубое железо и художественные гравюры, Фландрия присылала гобелены, Милан - свое прекрасное оружие, Венеция - товары с Востока. Этьен также утверждает, что Испания отправляла на эту ярмарку американские товары, оружие, костюмы, раковины и изделия из серебра.

Это не был рынок эксклюзива для подлинников, поскольку там можно было найти копии и имитации для экономных или глупых, легко обманываемых любителей. Прежде всего, это были те прискорбные слепки с прекрасных оригиналов, которые с тех пор обманули столько коллекционеров и которые так бесят доброго Палисси, который сожалеет об этом факте и клеймит его словами, что это удешевляет и оскорбляет скульптуру: *"я прошу скульптуру о деле ремесла"*.

Этот краткий обзор создания рынка антикварного искусства и безделушек высокого качества был бы неполным без типичной распродажи известной коллекции. Среди других событий, имевших место ближе к концу шестнадцатого века, мы можем привести примечательную сделку - продажу Клода Гуффье (*"сеньора де Буази"*, герцога де Ренна и гранд-экуйера де Франса), интеллигентного джентльмена, который вместе со своей матерью Элен де Харгест-Жанлис производит один из лучших видов французской керамики - *faïence d'Oïron*. Помимо того, что Гуффье потратил значительные суммы денег на фабрику этой посуды, он был таким либеральным покровителем искусства и художников, что разорился ради удовлетворения своей благородной страсти. После его смерти кредиторы наложили арест на его редкие коллекции и *предметы искусства* и выставили их на аукцион. Эта распродажа была не только художественным событием дня, но, возможно, и самой важной распродажей второй половины шестнадцатого века. Кажется, что здесь побывал весь Париж того времени. Тарелки, картины, произведения искусства, нагрудники, *сувениры*, безжалостно попадали под молоток аукциониста — кстати, это был не молоток, как принято в Англии, а, как правило, *баргетка*, небольшой стержень, которым аукционист ударял по металлической чаше. Кредиторы не пощадили ничего, даже одежда и меха покойного были предложены тому, кто предложит самую высокую цену. Из них, как ни странно, герцог д'Омюль (Клод де Лоррен, третий сын Клода, первого герцога де Гиза) купил подержанное *манто де Серимони* с явным намерением носить его при дворе. По любопытному совпадению, эта распродажа состоялась всего через двадцать пять дней после трагической Варфоломеевской ночи (18 сентября 1572 г.), события, которое не помешало Екатерине де Медичи появиться на распродаже со своими фрейлинами, чтобы поспорить с другими покупателями о трофеях умершего джентльмена.

Одним из заметных покупателей на этом аукционе был флорентиец, живущий в Париже, Луиджи Гиаксети, которого французы называют *сеньором д'Аджасе* или *д'Аджуте*. Помимо “совершенного человека из армии, граве и дорре в морском стиле”, он купил много других вещей, портрет Генриха II, а также “шестьдесят картин, написанных маслом”. Этот флорентиец был не только уважаемым коллекционером своего времени, но и человеком со вкусом, построившим один из лучших особняков в Париже, который он показал visitors вместе со своим прекрасным музеем “за су”, как говорит Соваль, хронист, цитированный выше.

Хотя Франция, по-видимому, была первой страной, последовавшей за Италией в художественном движении, примерно в это время, как мы уже говорили, все европейские нации в той или иной степени усовершенствовали свой вкус и приобрели любовь к коллекционированию произведений искусства. Английское вторжение во Францию, возможно, ответственно за пробуждение этой страсти в Англии. Уортон (*Hist. of Poetry*, II, 254) придерживается мнения, что после битвы при Кресси (1346 г.) победоносная армия привезла домой такие сокровища, что в Англии не было семьи, какой бы скромной она ни была, которой не принадлежала бы какая-то часть драгоценной добычи, мебели, мехов, шелковых тканей, гобеленов, серебряных и золотых изделий и т. Д., Разграбленных французскими городами.

Более двух столетий спустя часть этой художественной добычи, возможно, вернулась во Францию. Жиль Коррозе рассказывает нам, что на набережной Мегиссери, построенной Франциском I, где обычно проходили распродажи произведений искусства, “в тысяча пятьсот пятидесятом году, в августе месяце, в Мегиссери публично продавались несколько изображений, алтарных изделий, картин и других церковных украшений, которые были привезены и сохранены из церквей Англии”.

Имитация и фейкинг, похоже, в настоящее время не находят подходящих покровителей. Коллекционеры холодны и методичны, а хорошо налаженная торговля антиквариатом, обилие предметов, выставленных на продажу, похоже, исключили спрос на другие подделки, кроме тех, что были в прошлом, и на несколько неуклюжих имитаций. Имитации этого периода вряд ли можно назвать убедительными. Реставраторам антиквариата не хватало мастерства, и этот факт ясно говорит о том, что их покровители не были чрезмерно разборчивы. Они удовлетворились римским бюстом, выполненным скульптором, который не утруждает себя маскировкой собственного произведения искусства.

Примерно в то время, о котором мы говорим, то есть когда достоинства и недостатки шестнадцатого века обозначились и достигли вершины кривой, предвосхищающей упадок, работы Микеланджело, Рафаэля и некоторых других — если вообще существовали работы такого масштаба — произвели свой естественный эффект. Быть скульптором означало копировать все недостатки Микеланджело, потакать перезрелым формам, набухшим мышцам и изобилию в целом; быть художником не означало такого подобострастия, потому что влияние Рафаэля было менее распространено, но очень немногим удавалось избежать подражания или вспоминания живописи прекрасного мастера из Урбино, тем более что публика была естественным образом привязана к рафаэлитским традициям. Это было настолько верно, что не только Джулио Романо и легион других художников, которые более или менее успешно стремились подражать Рафаэлю, но и позже честь, которая должна была принадлежать Рафаэлю, была оказана Сogliани просто потому, что оно обманул публику своим мастерством и виртуозностью, завоевав имя Рафаэля перевоплощенного. По нашему мнению, часть энергии,

которая в старину уделялась подражанию антиквариату, теперь была направлена на “подделку”.

Это правда, что Франция выходит на первый план примерно в середине шестнадцатого века с неоспоримым превосходством в искусстве, в то время как Италия обращается к неизбежному упадку. Во Франции была “школа Фонтенбло”, склонная осуществлять тиранию гения, но Россо не был Рафаэлем, и итальянское влияние, хотя и принесло большую пользу французской школе, было, в конце концов, всего лишь мимолетным эпизодом в развитии искусства в этой стране. И все же удивительно, что даже во Франции, в тот момент, когда мания коллекционирования произведений искусства была на подъеме, коллекционер, похоже, не становился ни жертвой, ни раздраженным подделкой.

Однако вместе с Эдмоном Боннаффе следует сказать, что “французские покупатели считались в некотором роде новичками, и каждый делал все возможное, чтобы их использовать”.

Французский любитель искусства, при всем его прогрессе и просвещенности, был в то время наивен и легко поддавался на уловки. Легко представить, что если мошенничество не стало таким безудержным, как раньше, то, должно быть, потому, что оно не приносило такой прибыли, как раньше.

Однако Х. Этьенн замечает по этому вопросу:

“Сегодня мир полон покупателей старых пиломатериалов (*antiquailles*), за счет которых процветает множество мошенников. Ибо они так мало знают, как отличить антиквариат от современности, что едва услышат слово, которое так часто заставляющих сунуть руку в кошелек и т.д.”

Из этого замечания, даже без учета других документов, можно сделать вывод, что даже в этот период, который, по-видимому, был менее других подвержен имитации и фальсификации, жертвы существовали и были готовы, подобно новичкам или неразумным в наши дни, платить причудливые цены, подкрепленные именем.

Хотя он занимает второе место в движении арт—Франция, Англия и Германия поднялись и улучшить их вкус, предаваясь истинного меценатства—Италия по-прежнему внеистощимый источник антиквариата, несмотря на то, что с упадком, который переживает страна, была разрушена настоящей любовью искусства в коллекторе. Итальянские виллы и дворцы изобилуют картинами, лучшие из которых часто находятся на чердаках, а в важных залах в полном почете - плохое искусство того времени. Барокко, с его великолепными ошибками и немногочисленными достоинствами, готовится похоронить итальянское искусство. Приближается семнадцатый век.

ГЛАВА XI

МАЗАРИНИ КАК КОЛЛЕКЦИОНЕР

Коллекционеры семнадцатого века во Франции—Людовик XIII—Ришелье—Мазарини и его советники—Людовик XIV как любитель искусства—Странный случай Вайяна—Палач Сансон, коллекционирующий картины—Вторая коллекция кардинала Мазарини —Ее частичное уничтожение по вине племянника кардинала—*Медальоны insolentes* при Людовике XIV—Эпиграммы на коллекционеров—Злополучная коллекция герцога Орлеанского.

Теперь мы должны обратить наше внимание на Францию как на самую выдающуюся страну во всем, что касается коллекционирования произведений искусства, потому что здесь возникают те же условия, которые исчезают в Италии. В семнадцатом веке в Париже существовал хорошо развитый рынок антиквариата, подлинных и поддельных шедевров, ценных предметов и т. Д.; Были также коллекционеры всех мастей, торговцы и все сборище мудрых и глупых, честных и нечестных, характерных для торговли, когда она находит свой надлежащий рынок.

Вообще говоря, в семнадцатом веке каждый парижанин, кажется, был коллекционером того или иного предмета. Предпочтение, как правило, отдается живописи.

Примерно в это же время Италия, какой бы богатой ни была благодаря ежедневным раскопкам античных скульптурных произведений, перестала удовлетворять жадные запросы Франции. Пейресс отправил своих эмиссаров на гору Афон, в Сирию и Африку в поисках находок, Таверниэр, Тевене, Лукас, Шарден и Галлан рыскали по миру в поисках древностей и редкостей как для себя, так и для короля Франции. Вайан, один из самых умелых из этих охотников, отправился на Восток, посланный Людовиком XIV, который тоже присоединился к кругу коллекционеров и по-королевски играл роль любителя искусства. На обратном пути Вайан был схвачен пиратами, но сумел сбежать и отплыл в Европу. По пути во Францию судно во второй раз встретилось с корсарами. Их видели издали, и ожидалось, что они нападут в любой момент. Кораблю удалось спастись, но, опасаясь быть пойманным снова и потерять ценную коллекцию монет и медалей, которые он вез в Европу, Вайан проглотил двадцать лучших экземпляров, чтобы уберечь их от возможной опасности быть похищенными. Эта странная история с ее последствиями подробно описана М. Вайсом в его *Всемирной биографии* с такой французской откровенностью, что запрещаются любые попытки перевода.

Помимо монархов, коллекционерами в этот период, по-видимому, были принцы, дворяне и простой средний класс всех сословий. Страсть к коллекционированию насчитывает такие имена, как Ришелье и Мазарини, среди антикваров, любителей и дилеров были Джабах и другие. О количестве и важности художественных коллекций, а также об интеллигентных любителях искусства во Франции семнадцатого века можно судить по многочисленным публикациям, посвященным этому столетию. Их много, и большинство современных довольно документальны и важны для числа коллекционеров, о которых они упоминают. Мы можем процитировать среди них *"Галльский итинерариум"*, 1612 год, Жюста Цинзерлинга, немца, подписывающегося "Йодокус Искренний", *"Улисс Бельгийско-Галлико" Абрахама Гольница*, работу, написанную в 1631 году и посвященную коллекциям медалей и живописи, которые автор нашел во Франции во время своего путешествия. Существует также *"Путешествие по инструкции и товарам Франсуа для путешественников"*, напечатанное в 1639 году и переизданное Вердье с интересными дополнениями в 1687 году. Джон Ивлин, английский автор

дневников, посетил Францию в 1643 году и дал отчет о многих коллекциях произведений искусства и их кабинетах, который был частично переиздан в *"Путешествии де Листера"*, изданном в 1878 году. Далее мы можем перечислить *Список лучших прекрасных библиотек*, впервые опубликованный в 1644 году отцом Луи-Жакобом, библиотекарем кардинала де Реца и президента Дю Арле; *анонимные списки кюре разных деревень* и т.д.

В этих работах упоминаются тысячи имен коллекционеров искусства, как специалистов, так и нет, причем не только тех, кто проживает в Париже, но и во всех провинциальных городах.

Коллектомания становилась эпидемией!

Список коллекционеров произведений искусства XVII века имеет странную честь включать имя Шарля Сансона, парижского палача и прадеда знаменитого Сансона, палача *высшей школы* во времена Французской революции. Согласно информации, предоставленной Граммоном, который рассказал французскому королю о своем приключении с Сансоном, человеком, который был назначен государственным палачом в Париже решением парламента от 11 августа 1688 года, возможно, первым Сансоном, занявшимся нежелательной профессией, этот человек был не только коллекционером картин, но и специалистом; и это логично. Граммон рассказывает, как однажды он охотился за картинами на ярмарке в Сен-Жермене, когда наткнулся на Сансона с Форестом, художником и арт-дилером. Палач торговался из-за цены на несколько работ, которые он хотел бы пополнить свою коллекцию. Одно из полотен изображало жену, безжалостно бичевавшую своего мужа, другое было портретом месье Тардые, покойного "лейтенанта криминала", человека, которого Сансон очень хорошо знал и которому он был обязан определенной благодарностью, потому что, как он заметил Граммону, при жизни тот заставил его повесить и замучить стольких людей, что его мастерство и эффективность были приобретены благодаря работе, проделанной во времена месье Тардые. Третья картина, которую он, наконец, решил купить, изображала японцев, пытающих до смерти нескольких миссионеров. Он откровенно заявил, что "очки такого рода кажутся ему очаровательными" и что он намеревался повесить картину у себя в спальне.

Характерной чертой второй половины семнадцатого века являются не только многочисленные продажи коллекций произведений искусства во Франции, Англии и других странах, но и появление впервые печатных каталогов, подготовленных либо для продажи, либо в качестве простого иллюстративного документа определенных коллекций. Первый печатный каталог Франции носит название *"Руль медалей и предметов старины" из кабинета месье Дюперье, джентльмена из Экс*, и после этого многие коллекционеры следуют его примеру. Даже ученый Мароль испытывает искушение представить публике свой *Каталог марок и фигурок тайской души*.

Чтобы завершить характеристику возрождающегося рынка антиквариата и предметов искусства во Франции, ныне процветающего в различных своих проявлениях, мы можем отметить появление так называемого *любителя маршана*. "Частный дилер", джентльмен с коллекцией, который тайно торгует антиквариатом и в то же время разыгрывает из себя великого сеньора, презирающего коммерцию, с тех пор усовершенствовался, и современный, возможно, более умен, проницателен, больше похож на великого сеньора, но менее откровенен и гораздо опаснее. Кстати, можно сказать, что искусствовед еще не выступал в роли переодетого торговца, поскольку гардероб двусмысленного ремесла еще не снабдил его маской. В то время не было представителя типа Пьетро Аретино — почему бы не назвать его

одним из представителей этого типа, — который в шестомXVI веке перевозил картины для художников в обмен на картины и продавал свои литературные панегирики принцам и монархам.

Одним из наиболее характерных коллекционеров той эпохи, пожалуй, является Мазарини, торговец и интриган, с одной стороны, а с другой - страстный коллекционер и эпический тип ценителя искусства.

Стоит дать краткий очерк его жизни и перипетий с его коллекциями произведений искусства. Мазарини, в некотором смысле, настолько тщательно олицетворяет свое время, что изобразить его коллекционеромзначит пролить свет на *среду*, в которой он жил. История донесла до нас Мазарини как политика, крупного интригана и т.д., Но лишь немногие знают о нем как о любителе искусства.

Как коллекционер Мазарини напоминает самого проникательного представителя древнеримского типа. Временаизменились, и старые методы Суллы и Марка Антония больше невозможны. Насилие и проскрипционные списки были бы недопустимы, но без крайних методов римского проконсула Мазарини обладает хитростью Верреса. Как и последний, он также находит вещи инстинктивно и обладает безграничной страстью истинного коллекционера. Временами мы сомневаемся, обладал ли Мазарини, который, без сомнения, был одним из самых признательных коллекционеров своего времени, тем редким шестым чувством, которое известно под названиемприкосновение коллекционера, но, тем не менее, он был человеком со вкусом и любителем искусства с необычайной быстротой в использовании способностей других. Подобно многим подлинным и жадным коллекционерам римских времен, Мазарини был настойчив и непреклонен в осуществлениисамых сложных и обескураживающих планов по приобретению предметов для своей коллекции. Однажды в Риме он увидел картину Корреджо "*Спозалицио*". Она принадлежала кардиналу Барберини, который решил никогда не расставаться с шедевром. Чтобы завладеть ею, Мазарини прибегнул к хитрости.Он попросил Анну Австрийскую потребовать картину у кардинала Барберини, зная, что каким бы упрямым ни был кардинал, он не откажет в одолжении королеве Франции. На самом деле Барберини сам приехал в Париж, чтобы подарить картину Анне Австрийской. Эпилог этой *мазаринады* Бриенна описывает следующим образом: “Чтобы отдать должное подарку, королева повесила картину в своей спальне в присутствии кардинала Барберини, но едва он ушел (*il n'eut pas le dos tourné*), как она взяла картину и подарила ее Мазарини”. Бриенн заканчивает свой рассказ замечанием о том, что Мазарини “затеял эту длительную интригу, чтобы завладеть картиной”. Учитывая, что интрига была второй натурой Мазара, мы должны сказать, что *Спозалицио* Корреджо стоил того, чтобы потрудиться над такой *мазаринадой*.

У кардинала Мазарини, коллекционера произведений искусства, безделушек и драгоценных вещей в целом, была необычайно удачная карьера. Вопреки правилу, которое требует очень высокой цены за опыт коллекционирования, Мазарини, по-видимому, с самого начала был благосклонен к фортуне; что касается щепетильности, то если о ней и знали немногие знатоки, то он не знал никого.

Его почти не знали. Его профессия— если можно так назвать его занятие — заключалась в перемещении между Римом и Парижем, в определенной степени в роли курьера между двумя городами, *наветта* (ткацкого челнока) между римским государством и его интриганами в

Париже. В этот период своей жизни Мазарини часто останавливался во французской столице в доме Шавиньи, куда часто приезжал “весь в грязи” (*tout crotté*).

Проезжая Монферрато в одно из своих путешествий, он купил четки, бусины которых должны были быть стеклянными, но на самом деле были драгоценными камнями, изумрудами, сапфирами, рубинами и бриллиантами. Четки, купленные Мазарини за бесценок, были проданы в Париже за десять тысяч дукатов.

Его репутация превосходного охотника за безделушками, разбирающегося в произведениях искусства, достигла Рикахелье, и это обеспечило Мазарини покровительство всемогущего кардинала; остальное известно.

Мазарини действительно всю свою жизнь оставался “частным дилером”, и этот факт его оппоненты не могли забыть. Более чем в одном *мазаринаде* упоминаются сделки кардинала.

Даже обращаясь к властителям или дипломатам по самым важным политическим вопросам, Мазарини никогда не забывал о своем хобби. В своем письме кардиналу Гримальди о важности наблюдения за нашими “делами в Италии” он, между прочим, напоминает ему, чтобы он присматривал за хорошими книгами, хорошими картинами и т.д.

Через хорошо организованную сеть агентов и политических друзей он почти ежедневно получал предметы для своей коллекции. Главным образом из Рима, Флоренции и других городов Италии во дворец кардинала непрерывным потоком стекались статуи, картины, мебель. За очень короткое время его библиотека насчитывала двенадцать тысяч томов.

The *Фронда*, однако, больше не довольствуется насмешками над кардиналом *мазаринадесом* по поводу того, что он покупает книги, не имея возможности их прочесть. Его противники, враждебно относившиеся к политике кардинала, в конце концов смело восстали против него. Мазарини был вынужден бежать из Парижа. По постановлению парламента его имущество было конфисковано и продано. Какую бы критику ни высказывали в адрес теневой политики кардинала, уничтожение его коллекции и библиотеки является непростительным грехом и художественной потерей.

Мазарини, похоже, не был обескуражен этими неожиданными *трудностями*. Узнав, что Джабах едет в Лондон, чтобы присутствовать на распродаже коллекции Карла I, он попросил его купить для него картины, и через этого друга смог приобрести для новой галереи “Венеру” Тициана, “Антиопу” и “Марсия” Корреджо, “Всемирный потоп” Карраччи, а также бесценные гобелены.

Два года спустя Мазарини снова триумфально въехал в Париж, был восстановлен в своей прежней власти и основал новую библиотеку, одновременно восстанавливая свою разрозненную галерею; и когда он умер, его коллекция содержала, согласно описи 1661 года, 546 картин, из которых 283 были итальянской школы, 77 немецкой или голландской, 77 французской и 109 различных школ. Итальянская школа включала такие имена, как Рафаэль, Тициан, Корреджо, Тинторетто, Соларио, Гвидо Рени, Карраччи, Доменикино, Бассано, Альбани и др.

Многие из этих работ сейчас находятся в Лувре, и почти все его статуи, числом 350, также перешли в Лувр и сейчас хранятся в *Антикварной галерее*.

Опись также сообщает нам, что кардинал оставил двадцать один шкаф, некоторые из черного дерева, другие облицованы панцирем черепахи и слоновой костью, а также большое количество мраморных столов и венецианского стекла, люстры из горного хрусталя и утюги из серебра или позолоты.

Драгоценные камни были оценены в 387 014 франков, серебро часовни - в 25 995, изделия из серебра, золота или позолоченные (761 штука) - в 347 972 и т.д. В той же описи также указано 411 прекрасных полотен, оцененных в 632 000 долларов, что, возможно, в наши дни стоило бы одно лучшее полотно, но это огромная сумма, учитывая время. Всего было так 46 персидских ковров необычной длины, 21 полное украшение из бархата, атласа, расшитого золотом шелка и т.д.

Библиотека насчитывала 50 000 томов и 400 рукописей.



Фото]

[Алиари

Спинарио.

Любимый римский предмет подражателей XV и XVIII веков. В нескольких музеях есть похожие имитации. В музее Неаполя хранится прекрасный оригинал.

Бриенн, который сам был коллекционером меньшего масштаба и в то время занимал должность секретаря кардинала, с определенным пафосом рассказывает о последних минутах этого неистового коллекционера произведений искусства и о том, как во время своей последней болезни он горевал, расставаясь со своими драгоценными шедеврами.

“Я прогуливалась, - рассказывает Бриенна, - по маленькой галерее, в которой висит шерстяной гобелен с изображением Сципиона — у кардинала не было более прекрасного гобелена. По

шуму его тапочек я услышал, как он приближается, шаркая ногами, как страдающий человек или выздоравливающий. Я спряталась за гобеленом и услышала, как он сказал: "Я должна оставить все это!" Будучи очень слабым, он останавливался на каждом шаге, наклоняясь то в одну, то в другую сторону; разглядывал различные предметы своей коллекции и голосом, идущим из самого сердца, повторял: "Я должен оставить все это!" Затем повернул голову в другую сторону— 'И еще это! С каким трудом я купил все эти вещи. Как я могу расстаться с ними без сожаления?— Я не смогу увидеть их там, куда направляюсь. Я вздохнула, я ничего не могла с собой поделаться, и он услышал меня. ' Кто там? "Это я, монсеньор..." "Подойдите сюда", - сказал он мне печальным тоном. Он был обнажен, только в *камзольном* халате de chambre de camelot, *отделанном* пти-гри. Он сказал: "Дайте мне вашу руку, я так слаб, я едва могу это вынести", — затем вернулся к своей первой мысли: "Видите ли, мой друг, эту прекрасную картину Корреджо, эту Венеру Тициана и этот несравненный Потоп Карраччи - я знаю, что вы тоже любите и понимаете живопись. Увы, мой дорогой друг, я должен оставить все это. Прощайте, дорогие картины, которые я так любил, которые обошлись мне в такую высокую цену!" (Бриенна, *Мемуары*, II, XIV).

Эти три картины - "Спозалицио" Корреджо, "Венера" Тициана и работа Карраччи - сейчас находятся в Лувре.

"Que j'ai tant aimés et qui m'ont tant couté!" Вторая часть печального восклицания w, похоже, действительно принадлежит этому пронизательному авантюристу, но те, кто не знает, до чего может дойти страсть к коллекционированию, вряд ли вообразят, что человек с темпераментом Мазарини может любить, по-настоящему любить, что-либо на земле, кроме власти и интриг.

Как самый поразительный контраст с этой страстной любовью к красивым вещам, Судьба распорядилась так, что большая часть статуй и картин кардинала попала в руки его племянника и наследника Армана-Шарля де ла Порт, герцога де ла Мейерле, сына племянницы Мазарини Гортензии Манчини. Этот племянник, которому, став наследником кардинала, было позволено унаследовать имя и титулы своего дяди, был фанатиком до последней степени. По-идиотски лишенный всякого художественного чутья, он считал своим долгом уничтожить коллекцию произведений искусства, очистить мир от оскорбления нравственности скульптурой обнаженной натуры, избавить общество от картин кардинала с их шокирующими мифологическими сюжетами. Сен-Эвремон рассказывает, как этот фанатик-иконоборец однажды покинул свой особняк в Венсенне с намерением уничтожить прекрасную галерею, оставленную ему кардиналом, и как по прибытии в Париж он зашел туда, где она хранилась, и, взяв молоток из рук каменщика, принялся разбивать статую за статуей и разрушать наши картины. Но статуй и произведений искусства было слишком много, чтобы уничтожить их в одиночку, поэтому он вооружил полдюжины слуг молотками и приказал им помочь ему в его художественной гекатомбе. Нам действительно повезло, что по решению кардинала Людовик XIV решил купить несколько лучших картин, и что некоторые статуи также были изъяты у этого странного хранителя музея Мазарини, иначе сегодня от одной из самых известных коллекций Парижа почти ничего не осталось бы. На некоторых статуях, которые сейчас находятся в Лувре, до сих пор изображено злоупотребление этим дворянином-фанатиком молотком, особенно на той, что носит название "Жени вечного хранилища".

Монархи того времени покупали картины, статуи и прекрасные вещи, разделяя энтузиазм частных граждан. Тем не менее, они хорошо сыграли свою роль, и отношение

любителя искусства придало им завершающий штрих. И все же в менее опасную и деспотическую эпоху перо Мольера могло бы опробовать свою едкость на некоторых из этих типов. Людовик XIII, в конце концов, всего лишь умеренный любитель искусства, по крайней мере, так он выглядит рядом с Марией де Медичи, которая выучила роль Мецената при тосканском дворе. Он коллекционирует оружие, и у него был *шкаф* с отборным оружием, среди прочих диковинок, его *grosse Vitri*, карабин rare Мерит, оставленный ему Витри. Мы знаем об этой коллекции Людовика XIII, потому что записано, что, когда Кончини, флорентийский интриган, которого Мария де Медичи создала маршалом д'Анкре, был убит во дворе Лувра, "король, находившийся в своем *кабриолете* в *оружейной*, услышал грохот пистолетов". Анна Австрийская, его жена, одна из немногих женщин, ненавидевших розы и не выносивших даже вида этой великолепной Королевы Цветов, изображенной на картине, питала страсть к изящным переплетам, а месье Г'Астон д'Орлеан щеголял медалями, а также редкими книгами.

Что касается Людовика XIV, самого талантливого короля своего времени, то он, очевидно, был готов купить все, что придало бы великолепия его двору и соответствовало его роли короля Солей.

Однако, несмотря на свое более или менее декоративное великолепие, этот монарх временами был жестким торговцем и, подобно Изабелле д'Эсте, знал, как извлечь выгоду из нуждающихся или безденежных клиентов. Его сделки с Джабахом по покупке у него лучшей коллекции произведений искусства во Франции скандальны, и эти сделки нельзя приписать исключительно Кольберу, который долгое время был посредником в этом деле. Джабах был немцем по происхождению и парижанином по происхождению, богатым банкиром, директором *Индийской восточной компании*, интеллектуалом самым страстным коллекционером произведений искусства. С большой тщательностью и затратами он собрал лучшую коллекцию своего времени. Позже, из-за неудач в бизнесе, его безграничной щедрости к художникам и экстравагантных цен, которые он платил за свои шедевры, Джабах в конце концов оказался вынужден расстаться со своей коллекцией и вступил в переговоры с Людовиком XIV, который знал ее огромную ценность. Дела тянулись долго, и с каждым днем кредиторы оказывали на Джабаха все большее давление. Несмотря на вынужденные *condition* он протестовал против абсурдной цены, предложенной и написал Кольбер просить Царя, чтобы относиться к нему "как христианин, а не как мавр." Наконец, Король Солей Людовик XIV, хотя в этом деле планета, безусловно, не блистала щедростью, добился своего очко и за абсурдно ничтожную сумму в 200 000 ливров стал владельцем знаменитой коллекции Джабаха, состоящей не менее чем из 101 картины, многие из которых шедевры, и 5542 рисунков. Достаточно сказать, что в этой коллекции *Jabach* были работы Леонардо да Винчи, Святого Иоанна, "Концерт шампанского" Джорджоне — одна из немногих подлинных работ этого мастера — "Погребение Христа", "Паломники из Эммауса" и "Любовница Тициана" Тициана, все из которых сейчас принадлежат Луврскому музею.

С королем, который разыгрывал из себя знатока и коллекционировал предметы искусства и добродетели, ни один джентльмен французского двора не признался бы в безразличии к искусству или не имел бы собственного хобби, коллекционируя какую-то конкретную вещь, будучи фактически тем, кого обычно определяют как специалиста.

Говоря о "Моде" в своих "*Персонажах*", Лабрюйер безжалостно обрушивается на увлечение коллекционированием своего времени. В его главе XIII рассказывается о причудах и моде, и в

ней он рассказывает о нелепых причудах коллекционеров и остроумно указывает, насколько лишёнными подлинного смысла были художественные занятия таких любителей.

Тем не менее, со своими хорошими и плохими сторонами, эпидемия распространилась, и не только во Франции, но и в других странах.....Мы, однако, ограничим наше изучение этой эпохи Францией, поскольку для целей этого краткого обзора увлечения коллекционированием Франция была впереди других стран и, таким образом, на стороне мудрого и подлинного любителя искусства обладала всемирными степенями коллектомании.

Хотя каждый и следует моде, у каждого свои взгляды на этот счет, так что есть мечтатели и спекулянты всевозможными предметами антиквариата, но предпочтение отдается живописи.

“Картины - это золотые слитки, - пишет толстый КоУланж своей хладнокровной и воспитанной кузине, мадам де Севинье. - Вы можете продать их вдвое дороже, когда захотите”. На самом деле во время одной из своих поездок в Италию Куланж, заразившийся лихорадкой коллекционирования, заработал значительную сумму денег, покупая и продавая картины, столько денег, что это испортило ему вкус к, как говорит хронист, “сокровищам, которые он увидел сложенными в отеле де Гиз, пробудив в нем более дорогие вкусы”. Его жена, Мари-Анжелик дю Ге-Баньоль, коллекционировала *редкиеработы*. Мадам де Севинье рассказывает нам о своем восторге, когда она увидела в доме своей кузины зеркало, принадлежавшее королеве Маргарите.

В ту эпоху рынок произведений искусства и сувениров состоял из самых разных странных персонажей, и, как и следовало ожидать, эта тема дала писателям и хроникерам обильную пищу для пародий. Лабрюйер не одинок в издевательствах над одержимым коллекционером произведений искусства и сумасшедшим охотником за редкостями. От Мольера до итальянца Гольдони антиквар и его жертва - отличные персонажи. Поэзия также вносит свой сарказм. Во Франции некоторые второстепенные и справедливо малоизвестные поэты очень полезны для воссоздания нашей *среды*. Есть даже хроники, написанные стихами.

Например, Мария-Тереза, жена Людовика XIV, идет навестить Катерину Генриетту БеллиР. де Бове, первую даму из опочивальни вдовствующей королевы Анны Австрийской, даму, которая, очевидно, коллекционирует произведения искусства. Поэтическая хроника сразу же информирует публику о том, что: —

Mercredi, notre auguste Reine
Fut chez madame de Beauvais
Pour de son aimable palais
Voir les merveilles étonnantes
Et raretés surprenantes....

Мы избавим читателя от описания коллекции, данного в виде своего рода хвалебной литании, последовательности строк, подобных следующей:—

Tant de belles orfèvreries
Tant d'éclatantes pierreries

★ ★ ★ ★ ★

Tant de vases si précieux,
Tant de bustes et tant d'images, etc.

Ле Мейзель Приер де Рош без ума от книг, и, как истинный библиоманьяк, он никогда не читает свои книги, которые обычно покупают из-за названия и т.д. Этого, конечно, более чем достаточно для его вступления к одной из этих рифмованных хроник, называемой *Rymaille*:—

Les livres Des Roches en belle couverture,
Mais leur Maistre n'en donne Science ny Lecture.

Поскольку предпочтение отдается картинам, они также являются любимым сюжетом для стихов. Увлеченные специалисты, которые коллекционируют работы одного-единственного художника и тратят на это всю жизнь, являются выдающимися личностями. Среди коллекционеров произведений искусства также есть Аркадия, достойная восемнадцатого века, обычная Аркадия с псевдонимами и т.д. В одной из этих рифмованных хроник записаны различные имена, присвоенные коллекционерами и любителями Аркадии. Как мы уже говорили, многие из этих коллекционеров картин являются специалистами, увлеченными коллекционированием произведений одного мастера. Пуссен в свое время был самым модным, и хотя пуссинисты являются одними из самых страстных в провозглашении достоинств своего художника, есть и другие “исты”. Гамарр, сьер де Крез, лейтенант шасс, по-видимому, стоит во главе пуссенистов. Его аркадское имя Пантолме.

Вдова Леско — ювелира, который был одним из советников Мазарини и был послан кардиналом в Испанию в поисках прекрасных вещей, — коллекционирует картины, но случайно оказалась рубенисткой. Однако в свое время Пантолме (Гамарре) обращает ее к убеждениям пуссинистов, и она оставляет фламандское искусство Рубенса и начинает новую коллекцию как пуссинистка. В "*Банкете Кюре*" ее зовут *Ирен*.

Потребовалось бы много времени, чтобы перечислить все любезности, доставленные диковинкам того времени. Бизо, названный Любеном в "*Банкете Кюри*", относится к типу коллекционеров, которых мы уже представляли:—

Lubin, amateur d'antiquailles,
De livres anciens et de vieilles médailles,
Philosophe sans jugement,
Curieux sans raisonnement,...

★ ★ ★ ★ ★

Другие странные символы не вошли в рифму. Сьер Басин де Лимвиль из Блуа - известный коллекционер медалей. Всю свою жизнь он не покупал ничего, кроме медалей. Однако никто никогда не видел его коллекции; как только они были куплены, медалы были убраны в его кабинет, утверждает информатор того времени. Его кабинет снабжен железной дверью и замком с ключом самой сложной конструкции. После своей смерти наследник попытался

открыть дверь, но ключ отказывался открываться, поскольку, помимо сложности с замком, требовалось какое-то особое обращение. Человек, изготовивший ключ, был мертв, а дело было настолько безнадежным, что наследнику пришлось проникнуть в кабинет сьера де Лимвиля через отверстие в стене. Внутри шкафа среди массы паутины был найден грязный мешок, наполненный драгоценными медалями - коллекцией, которой покойный отдал всю свою жизнь.

Лабрюйер рассказывает о человеке, который все свои годы потратил на поиски плохой гравюры Калло. Он знал, что эта работа была самой плохой, когда-либо созданной художником, что она не стоила таких усилий, но, тем не менее, он посвятил все свое время и активность поиску этого офорта, потому что это была единственная работа Калло, которой у него не было.

Джейкоб Спун, доктор медицины и интеллигентный джентльмен, но странный человек, умерший в 1685 году, заявляет, что в его родном городе Лионе каждый что-то коллекционирует. Затем, и, возможно, как врач, он был в состоянии это знать, он говорит, что коллекционирование - это болезнь, заразная, хотя и не смертельная.

Нет необходимости в специальных документах, чтобы сказать, что подделка, должно быть, работала с определенной легкостью в таком мире. Бриенн рассказывает нам, что, когда кардинал Мазарини получал предметы из Италии, Джабаху и Маньяру поручали исследовать их, и очень часто обнаруживалось более одного образца подделки, очень удачной подделки (*Воспоминания Бриенна*, глава IX).

Насколько мне известно, нет ни одного примера, чтобы трибунал вынес какой-либо приговор мошенникам в это время, когда кажется, что все было решено всемогущим Людовиком XIV или всегда готовым парламентом.

Однако полиция Людовика XIV, похоже, проявляет единственный интерес к коллекционированию произведений искусства. Они должны следить за тем, чтобы книги, гравюры, картины и т.д., выставленные на продажу, не содержали ничего аморального или того, что мы назвали бы сегодня подрывным. Благодаря этой обязанности полиция Людовика XIV стала специалистами, занимавшимися этим в основном ради медалей. В 1696 году Поншартрен написал *месье де ла Рейни*, “чтобы тот послал человека понаблюдать за продажей аббата Бизо и быть начеку в отношении *médailles insolentes* из кабинета”. После других предписаний он затем добавляет: “По желанию Его Величества, медали, подлежащие изъятию, должны быть помещены в мешок, запечатаны и отправлены на монетный двор”

Из этого ясно, что помимо интереса к фальшивым монетам и медалям полиция *Королевы Солнца* искала конкретную историческую монету с каким-либо недружественным намеком на короля Франции, и их искренние усилия по ее изъятию, естественно, сделали ее настолько редкой, что она поразила амбиции нумизматов и коллекционеров в целом.

Восемнадцатый век можно было бы назвать периодом распродаж художественных коллекций. Повсюду проводились аукционы известных коллекций; только в Голландии мы можем зарегистрировать 185 каталогов распродаж произведений искусства с 1700 по 1750 год. Однако это можно назвать своего рода рекордом, поскольку во Франции за тот же период времени насчитывается всего тридцать каталогов. Следя за распродажами произведений искусства в Париже, мы обнаруживаем, что с 1751 по 1760 год выходило в среднем по четыре каталога в год. С 1761 по 1770 год среднее число увеличивается до тринадцати; с 1771 по 1775 год - до двадцати восьми, а с 1776 по 1785 год - до сорока двух каждый год. Это кульминационный

момент; на тот момент распродажи произведений искусства были общественными мероприятиями, а аукционный зал - местом встреч общества. Коллекции рассредоточиваются и формируются новые, а передача шедевров из одной коллекции в другую через аукционный зал приобретает необычайную быстроту. Такое положение дел наводит Тибодо на следующие размышления. (Тибодо. *Préface du Trésor de la Curiosité.*)

“Это похоже на игру в волан, в которой буржуазия и знать перебрасывают друг другу шедевры с такой быстротой, что на самом деле не знаешь, кому они принадлежат”.

Восемнадцатый век с самого начала привлекал коллекционеров, таких как Кроза, у которого был дворец на улице Ришелье и коллекция из 19 000 рисунков, 400 картин и 1400 камней и т.д., графиня де Веррю и Бодле. Галерея герцога Орлеанского включает 478 картин, из которых три принадлежат Леонардо да Винчи, 15 - Рафаэлю, 31 - Тициану, 19 - Полу Веронезе, 10 - Корреджо, 12 - Пуссену и многим другим художникам голландской, испанской и других школ.

Эту коллекцию герцога Орлеанского, одно из пятигезд во Франции после коллекции кардинала Мазарини, по-видимому, постигла та же неудача, что и последнюю. Сын регента с прискорбной скромностью уничтожил все картины с обнаженными фигурами; что касается остальной коллекции, то позже Филипп-Эгалитэ продал ее каким-то английским любителям.

ГЛАВА XII

НЕКОТОРЫЕ ИЗВЕСТНЫЕ ФРАНЦУЗСКИЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ

Спекуляции, финансовые катастрофы — Многие коллекции переходят из рук в руки — Фальшивомонетчики заняты поиском новых обогащенных коллекционеров — Вольтер играет роль молчаливого партнера торговцев произведениями искусства и редкостями — Печальные находки доктора Хубер — Коллекционеры того времени: мадам Дж. Помпадур, кардинал Субиз, Мальзерб и другие — В промежутке между революциями — Наполеон возрождает некоторые из быстрых методов римлян — итальянские музеи и галереи разграблены его имперскими агентами.

С этого раннего периода мы вступаем в период распродаж произведений искусства, которые, как мы уже говорили, кажутся характерными для восемнадцатого века. Финансовые катастрофы и спекуляции рассеивают не одно состояние и вводят новичков в мир финансов. Это время, когда шедевры начинают так быстро переходить из рук в руки. Дух коллекционирования вытесняется духом коммерции, и подделка проявляется в новых формах, в которых нет никаких других уловок, кроме тех, которые может предложить коммерция с ее интригами и обманом.

“Все любители, - пишет современник в *”Скандальной хронике”*, - теперь увлеклись *парчой* (безделушками). Нет коллекционера, который не продавал бы или не обменивал (*troque*) либо из-за неустойчивого вкуса, либо ради наживы, либо чтобы перекупить свою неудачную сделку у кого-нибудь более зеленого, чем он сам”.

Даже Вольтер, между эпиграммой и сатирой, оказался замешанным в *брокантаже*, только, более проницательный, чем Цицерон, он сохранил внешность благодаря своему коллеге, аббату Муссиноту, оставшемуся партнером по сну.

Имя Вольтера и его подшучивания над естественной историей и объяснениями геологических явлений — Бюффон, автор книги “Естественная история”, которую Вольтер назвал “совсем не естественной”, был одной из его жертв, он ответил на известную гипотезу Бюффона относительно некоторых морских раковин, найденных на вершине Альп, что раковины могли быть потеряны паломниками по пути в Рим, - и это напоминает нам удачную шутку восемнадцатого века, разыгранную над эрудированным лектором, доктором Луи Хубером из Калифорнии. Вюрцбург. В 1727 году два городских врача приготовили Хуберу сюрприз, благодаря которому его коллекция окаменелостей должна была пополниться несколькими необычными образцами. Спекулируя на энтузиазме и добросовестности ученого врача и страстного коллекционера, двое сообщников сфабриковали окаменелости фантастических животных и самые невероятные раковины. Имитации, как правило, лепились из глины с добавлением твердеющего вещества. Как бы невероятно это ни звучало, некоторые из них изображали муравьев и пчел самых героических размеров, крабов новых линий и форм и т.д. Они были аккуратно захоронены в земле подходящего персонажа, где профессор. Губер был замечен на раскопки.

Остальное легко угадать. Однако, что нелегко понять, так это тот факт, что после совершения нескольких из этих самых невероятных открытий доктор Хубер счел нужным опубликовать работу, состоящую из ста фолиантов, написанных на латыни и выпущенных под эгидой профессора Беранже. Буклет, посвященный епископу Франконии, содержал двадцать две иллюстрации, с предельной точностью воспроизводящие фантастическую допотопную находку доктора Луи Хубера.

Но это еще не все. Ученый факультет естественных наук Вюрцбурга собрался, чтобы почтить память доктора Хубера, и ректор факультета произнес речь, восхваляющую его открытие.

То, что последовало за этим, можно легко вывести. Только его добросовестность спасла обманутого коллекционера от горьких переживаний современного мнимого первооткрывателя Северного полюса.

Курион мира, ч. вместе с тем, по-прежнему рассчитывает хорошие любителей искусства и серьезных коллекционеров, таких как Gersaint, Басант, кого герцог де Шуазель привыкли называть *Ле Марешаль де Саксен-де-ла curiosité* на его счету дерзкие и успешные набеги на арт - рынке, где, кстати, ты ГН не кровь проливается не меньше, стратегия, чем на поле боя. В наш век декаданса есть и другие имена, достойные упоминания: Мрачный и его друг Реми, художник и торговец картинами и другими диковинками, Жюллио, Ланглье, Пайе, Реньо-Дела Ланде, Пьер Лебрэн и его сын Ж. Б. Лебрэн, который женился на знаменитой художнице мадемуазель. Виже и владел хорошо известным *саллем Лебрэн*, часто используемым для знаменитых распродаж.

Можно было бы привести и другие имена: маркиза де Помпадур, кардинал Субиз, Жирардо де Префон, Фонтетт, Малешерб, маркиз де Полми и т.д. — Затем наступает Революция, *старый режим* исчезает, а вместе с ним исчезает изысканная мебель, щегольская одежда и господство арт-рынка, который со всеми его странностями, возможно, был таким, какого никто не видел со времен разгула охоты за редкостями в Древнем Риме. Это превосходство, лишенное многих

своих особенностей, временно пересекло Ла-Манш и отправилось в Англию в сопровождении многих сокровищ, которые торговцы и беженцы сумели спасти откатаклизма 1779 года.

Наполеона можно назвать исключительным коллекционером произведений искусства — если когда—либо такое имя могло принадлежать человеку, совершенно лишенному чувства искусства, но достаточно проникательному, чтобы понимать могучую поддержку, оказываемую искусством суверенам, - поскольку со временемэтот человек сформировал не одну коллекцию произведений искусства методами, которые по своему радикальному характеру во многом напоминали те, что применялись римскими генералами и проконсулами.

Это утверждение красноречиво подтверждается фактами и цифрами. Вот лаконичное письмо Наполеона, в котором он сообщает Справочнику о своих первых художественных “находках” в Италии. Говоря о своих агентах, он заявляет:

- Они уже изъяли: пятнадцать картин из Пармы, двадцать из Модены, двадцать пять из Милана, сорок из Болоньи, десять из Феррары.

Конечно,это его первый эксперимент в качестве начинающего коллекционера. За этим последовали другие вещи: Венера Медичи из Флоренции, римские кони из Венеции и все лучшие произведения искусства из итальянских музеев, и это только подстегнуло более эклектичные желания у этого странствующеголюбителя искусства, который, будучи озабочен проблемой транспортировки тяжелых статуй из Рима и сбора антиквариата и работ эпохи Возрождения, без разбора приказывает перевезти во Францию художественную добычу - обетное перо, которое Юстус Липсиус оставил святылищу Лоретто, и обетное изображение, оставленное Монтенем тому же святылищу. Здесь в некотором роде повторяется анекдот Луция Муммия из “невежественной памяти”, поскольку чиновникам, действующим по приказу Наполеона, нечего сказать о "ex-voto" Монтеня, но когда речь заходит о ручке Липсиуса, эти достойные люди радостно замечают: *"Перо Жюста Липса, которое не требует оценки в несколько раз больше, чем труве, которая весит шесть раз больше"* (перо Жюста Липса, которое должно было весить пять восьмых). , было обнаружено, что весит шесть восьмых).

Период от революции до правления Наполеона - это период, когда страсть к коллекционированию произведений искусства ощущается меньше всего. Подделка, конечно, - это искусство, которое не окупается и, следовательно, не имеет *смысла существования*. И все же притворство переходит из области искусства в область реальной жизни, новая Республика подражает римским обычаям. Художника Дэвида перевоплощают в Трибуна, когда он рисует римлян, которых, кажется, вытащили из теплицы, и он рисует полуримские костюмы дляили новых чиновников Республики, одежду, в которой при всей щегольской роскоши “старого режима” были римские консульские мечи, императорские хламиды (мантии), фальшивые котурны или украшенные орнаментом котурны (сапоги, которые носили трагики). Именно из-за этой фальсификации жизни возникаетпотребность даже изменить календарь, заменив римскую этимологию названий месяцев на более звучные латинские названия. Находясь дома в этой постановочной драме жизни, Наполеон, друг Тальмы и Давида, продолжает грандиозное притворство с такимиспользованием сложного этикета и налета аристократизма, что заставляет с грустью задуматься об истинности слов, произнесенных Курьером при восшествии генерала Бонапарта на трон: он стремится низойти.

Однако даже в этом своеобразном и довольно негативном мире хроника *кюре* может содержать несколько славных имен, и они, без сомнения, подготовили в начале девятнадцатого века возвращение культа искусства во Франции, появление преданных коллекционеров и просвещенных любителей. Затем мы можем назвать успешных любителей искусства и интеллигентных коллекционеров, таких как Ленуар, Дю Соммервиль и Соважо, Ревуал Виллемин. А за ними художники, коллекционеры и дилеры такого калибра, как мадемуазель. Делоне, Эскудые, Монфор, Руссель, Бердели, Анри Гранжан, Мангейм, первые из династии честных и умных дельцов; затем, почти в наши дни, барон Давилье, Боннаффе, Эмиль Пейр и другие. Но коллекционирование произведений искусства больше не является подчеркнутой чертой ни Франции, ни Англии, Германии и других европейских стран, которые имеют традиции и вышли на первый план, но к соревнованию присоединились другие новые и могущественные государства, сформировавшие новые типы коллекционеров и создавшие новую психологию в мире искусства, которая войдет во вторую часть этой книги.

Часть II

КОЛЛЕКЦИОНЕР И МОШЕННИК

ГЛАВА XIII

КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ И КОЛЛЕКЦИИ

Коллекционеры и коллекции—Различные виды—Значение слова *curieux*—Различные типы коллекционеров: художник, ученый, эклектик и специалист—Большой класс коллекционеров, как определил Лабрюйер—Ультрасовременный коллекционер—Рынок произведений искусства и редкостей—Три этапа карьеры коллекционера—Прикосновение коллекционера—Эластичность цен и мнение К. Т. Йеркса—Советы Джерсента и мнение Шлегеля—Латинское изречение, отредактированное Эдмоном Боннаффе.

“*La collection c'est l'homme*”, - говаривал известный французский любитель искусства и первоклассный знаток. В наши дни эта трансформация избитого высказывания Буффона верна лишь отчасти. Возможно, правильнее было бы сказать это в прошедшем времени, поскольку возник новый тип виртуоза. Коллекционер последних брендов предпочитает покупать коллекции “в готовом виде”. Все такие коллекции, собранные в хорошем порядке в домах этих новых коллекционеров, очень красноречиво говорят о древнем могуществе владельца, но ничего не говорят о его вкусе, способностях или любви к художественному совершенству и красоте.

Однако, поскольку это в некоторой степени недавнее изменение, вызванное случайными обстоятельствами, вряд ли претендующее на статус художественного феномена, данное исследование можно отнести к тому обычному периоду, который едва миновал, когда коллекционер предметов искусства и редкостей был настоящим “коллекционером” и, прежде всего, любителем искусства, а также страстным охотником за прекрасными вещами. От изучения этого полувыведшего мира искусства будет легко перейти к сравнительному анализу

современного, к новому типу коллекционеров, который никоим образом не подпадает под определение “*Настоящая мужская коллекция*”.

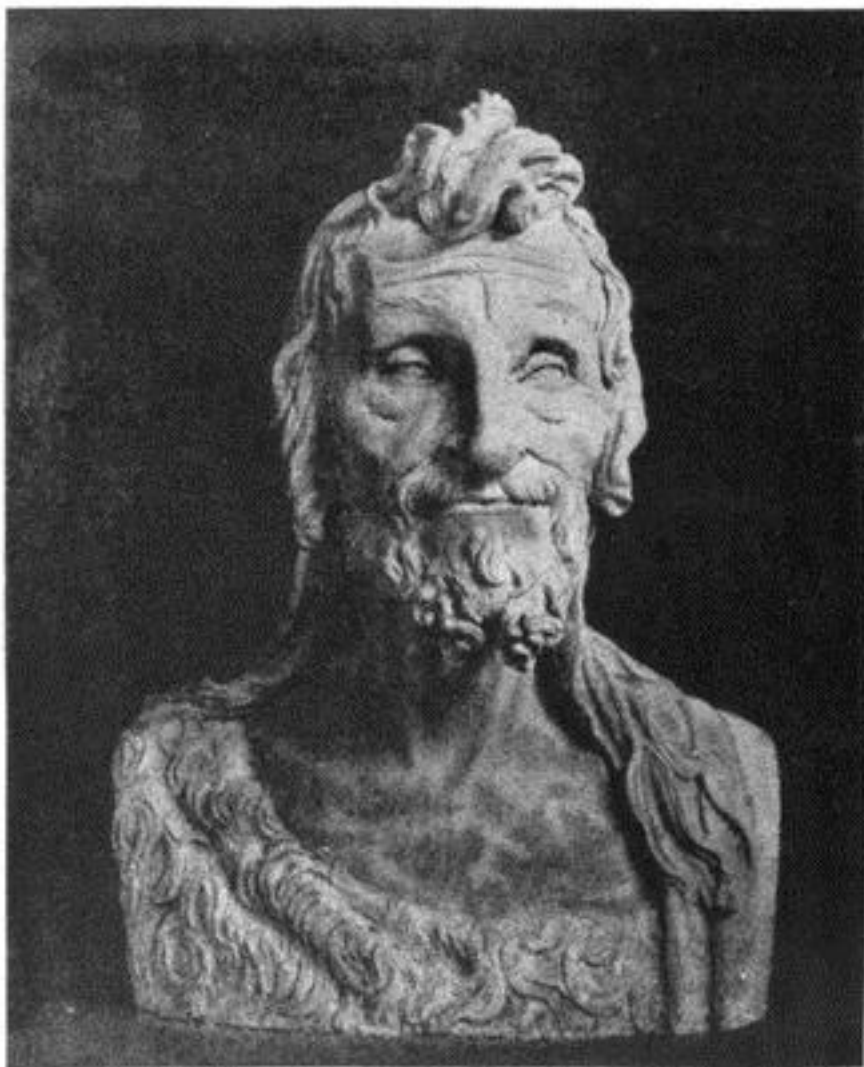
В предыдущем обзоре коллекционеров и коллекций речь шла в основном околлекционерах, лишь вскользь упоминая других любителей искусства. Любопытство, однако, подразумевает много других вещей. Французское слово *curieux*, которое часто использовалось за неимением лучшего выражения, имеет более широкое значение. Слово *curieux*, которое можно перевести английским словом “любопытный”, не теряя большей части своего значения, возможно, произошло от латинского *curiosis*, хотя сомнительно, применяли ли римляне когда-либо это слово к знатокам искусства или другим коллекционерам. Тот факт, что художественный мир тогда был разделен на любителей прекрасного и чудаков, или дураков, что эрудиты еще не появились, возможно, сделал новые слова для определений бесполезными. Говоря о своем друге Статии как о знатоке и виртуозе, Плиний использует греческое слово φίλος (друг прекрасного), слово, которое действительно можно использовать для определения истинного коллекционера.

Французское слово *curieux* впервые появляется в словаре Роберта Этьена (1531) и определяется человеком *кюри д'авуар*, который выбирает антиквариат, но позже, предположительно из-за своего вероятного итальянского происхождения, это слово приобретает более широкий смысл, смысл, который находит отклик даже у Шекспира, и поэтому старое значение *джентилеца*, используемое Лоренцо Медичи, имеет резонанс, согласно Лакруа дю Мэн, по-французски *gentillesses ou gentilles curiositez*.



Ребенок.

Автор: Ферранте Дзампини.



San Giovanni.

Автор: Ферранте Дзампини.

Несмотря на это ограничение, для многих слово *curieux* имеет самое широкое значение и включает в себя все виды коллекционеров. Определение Треву “*res singulares, eximiæ raræ*” с расширяющим комментарием Миллина “*за то, что ты не замечаешь необычности форм или обычаев*” (все, что может возбудить любопытство в необычности формы или использования), является правильным, независимо от мадам де Жанлис, которая еще в 1818 году возвращается к старому значению и включает в *curiosite* полностью научные коллекции естественной истории.

Следует сказать, что различие между научными и художественными занятиями не всегда четко определено. Наука по бесспорному праву сочетается с искусством, и научные занятия порой представляют художественный интерес. Эти двое, похоже, либо чередуют свои права, либо разделяют их в областях, лежащих между ними.

В области искусства, или, скорее, в той, которая соответствует определению курьеза Миллина, есть два довольно типичных класса, хотя их нельзя разделить четкой линией разграничения из-

за связующих подразделений. К первому относится только коллекционер произведений искусства и искатель прекрасного, к другому - те, кто собирает все остальное, вещи, которые из-за “необычности формы или использования” представляют определенный интерес для коллекционера.

Нет никаких сомнений, что представители первого класса обладают импульсивностью, которую джигралли характеризует интуитивным и неопытным опытом в искусстве, а представители второго класса сочетают художественные и научные интересы. У одного есть тенденция рассматривать и оценивать объекты иначе, чем у другого: артистический темперамент обладает склонностью к синтезу, научный склонен к аналитическим методам.

В то время как коллекционер первого класса преследует прямую цель — поиск того, что является художественно прекрасным, другой класс менее абсолютен, и для него объекты обладают тем, что можно назвать относительной ценностью, ценностью серии. В коллекционировании монет или медалей, особенно последних, искусство играет неоспоримую роль, но наука претендует на право классификации, таким образом придавая относительной ценности второстепенное значение. Как следствие, для модулей расстояния, медалистка, вероятно, говорить о редких вместо штрафа или в два раза использовать одно слово за другим. Возможно, в глазах нумизмата образец низшего искусства приобретает большую ценность из-за своей редкости и того места, которое он может занять в серии его коллекции.

Следовательно, существуют коллекции, в которых лучшие художественные образцы вынуждены играть второстепенную роль, поскольку целью коллекции является классификация, подобно тому, как были бы упорядочены раковины, минералы и другие чисто научные материалы.

Эта своеобразная тирания науки может даже найти себе применение в художественных произведениях, на которые наука и эрудиция не должны претендовать. В музеях живописи и скульптуры история искусства требует, чтобы предметы были классифицированы в соответствии с эпохами, школами и т.д. Человек, стремящийся к такой классификации, часто становится настолько поглощенным этой единственной научной стороной, что становится безразличным к тем художественным соображениям, которые доставляют художнику и настоящему любителю искусства радость, которую должен доставлять. Даже звание знатока часто бывает слишком запятнано эрудицией, а хранители музеев очень редко бывают эстетамы. При виде штрафа произведение искусства, ценитель очень часто настолько сосредоточен на раскрытии имени ее автора, probable школы и эпохи—все формы классификации—что он забывает, он перед тем, как произведением искусства, так сказать, выражение человеческих эмоций, который хорошо ли это или плохо был создан исключительно для того, чтобы пробудить художественные эмоции у смотрящего. Художник, создавая его, конечно же, не имел в виду историю искусства и все ее эрудированные атрибуты.

В коллекционировании произведений искусства есть два других различия, различия, настолько тесно связанные с вышеупомянутыми классами, что они разделяют соответствующие характеристики очень незначительным образом. Они представлены коллекционером-эклектиком и специалистом - двумя разными категориями, оба в некотором роде полезные, оба принадлежат к сфере искусства. Эклектик хорошо определен Жерсентом как “любитель, чья страсть предполагает вкус и пристрастие”; другой, специалист, который, как обычно считается, усовершенствовал свой вкус, отказавшись от первоначального эклектизма, — это коллекционер, который ограничил сферу своей деятельности, привив, так сказать, чистоту

своей художественной склонности к чему—то, что имеет тенденцию уменьшать широкий кругозор любителя эклектического искусства, и это для того, чтобы расширить возможности исследований и информации. Таким образом, хотя специалист очень часто проходил через начальный период эклектичных блужданий, когда он становится специалистом, он очень склонен забывать о своем прошлом энтузиазме по отношению ко всему, кроме выбранной им специальности. Покажите прекрасную лиможскую эмаль коллекционеру медалей или медаль коллекционеру эмалей, и вы поймете истинность этого утверждения. Конечно, он плохо поймет красоту работы — хотя и не всегда, — но он не проявит к ней никакого интереса. Доведя до совершенства свой вкус в какой-то одной области искусства, специалист, несомненно, атрофировал все художественные качества в других направлениях. Это ТеоРи, естественно, становится более или менее эластичной в соответствии с жанром и характером ценителя искусства. Человек, который является специалистом по определенным эпохам, вряд ли является специалистом в истинном смысле этого слова, скорее эклектиком, который ограничил свои занятия, чтобы реконструировать структуру в своем уме всего художественного выражения определенной эпохи: медальеры и им подобные коллекционеры не имеют такого широкого размаха, и их занятия обычно характеризуются методом, порядком и целым индийским архивом исторических и эрудированных заключений. *Рекламный ансамбль* дома эклектика выглядит очень декоративно, что не всегда удастся специалисту, поскольку в основном он загроможден стеклянными шкафами или предметами мебели с полками, адаптированными к его специальности. Коллекционер-эклектик часто говорит о красоте определенной находки с чисто художественной точки зрения, специалист воспекает идеальную отливку, патину и т.д. Специалист по медалям часто покажет вам два или три экземпляра одной и той же медали, отличающиеся только цветом патины или отличиями, не представляющими художественной ценности, а хронологические соображения имеют значение для нумизматов. Поэтому специалист должен часто прибегать к научным методам.

В Париже бытует распространенное мнение, что любитель искусства, который является эклектиком, проявляет несколько провинциальные чувства, и что для того, чтобы считаться истинным парижанином, нужно быть специалистом в чем-то одном. Это убеждение, естественно, подразумевает, что специалист усовершенствовал свой вкус и отличился от грубости и тупости, с которыми клеветают на эклектику. Однако вряд ли это так, ведь лучшие французские коллекционеры, такие как Давилье, Пио и другие, всегда были просвещенными эклектиками в своих различных занятиях, хотя и имели склонность к специализации.

Тем не менее, мы повторяем, что различия не могут быть проведены с математической точностью. Разница между художником и эрудированным, эклектиком и специалистом, казалось бы, были четко определены только Вонпассе в свойственной емуговору: “первый бросает himself на колени перед красотой; другой просит у нее ее паспорт.”

Ни один из этих двух методов не гарантирует безошибочности. Коллекционер произведений искусства, влюбленный с первого взгляда, может быть введен в заблуждение имитацией, обладающей характером и общим эффектом, достаточным, чтобы сойти в его глазах за оригинал; эрудит с мозгами вместо сердца, который требует “паспорта”, прежде чем принять решение, может быть обманут поддельным “паспортом”, то есть имитацией, в которой уважаются детали вплоть до принесения в жертву целостности, которая так привлекает художников.

Есть еще один вид коллекционирования произведений искусства и редкостей, возможно, самый многочисленный из всех. Они были четко определены Лабрюйером более двухсот лет назад. Этот конкретный вид искусства, которым занимается I, ищет не то, что он действительно любит, а то, что доставляет ему удовольствие, отличное от того, на что рассчитано искусство.

“Это не развлечение, - говорит автор книги *”Каракули“* в главе о моде, - а страсть, часто настолько сильная, что она отстает от любви и честолюбия только в том, что касается ничтожности ее объекта”.

Переходя затем от описания следствия к причине, Лабрюйер продолжает:

“Курьезность - это вкус к тому, что есть у одного и чего нет у других, привязанность ко всему, что входит в моду; это не страсть, испытываемая обычно к редким и модным вещам, а только к какой-то особой вещи, которая является редкостью и прежде всего в моде”.

К этой последней категории, с несколькими незначительными изменениями, принадлежит Тон типа сборника, который можно было бы назвать ультра-современным, чтобы отличить его от современных confrères вчера, типа, что может не претендует на определение *“La сбор с восточного человека”*, потому что он никогда бедо себе ищет произведений RT или диковинки, никогда не испытывает радость открытия, впечатления, ничто не возможно, но быть обманутым дилеров, друзей и экспертов. Ультрасовременный коллекционер, конечно, в избытке обеспечен деньгами и полагается главным образом на свою чековую книжку. Он всегда далек от того места, где мог бы научиться мудрости, но не настолько, чтобы оказаться за пределами лжи и надувательства рынка *редкостей*.

Эта последняя вариация напрямую отсылает к современному американскому типу коллекционеров. Не потому, что этого типа не существует в других странах, а потому, что Америка предоставила образцы-чемпионы, которые благодаря масштабности своих спекуляций в области искусства и поиска редкостей создали этот тип. И все же даже в Америке, где были известны такие любители искусства, как покойный Куинси Шоу, Стэнфорд Уайт, Х. Уолтерс и др., ультрасовременный типаж представляет собой совсем недавнюю и удивительную новинку.

Одного разговора об искусстве с этим современным коллекционером, как правило, достаточно, чтобы выявить полное отсутствие настоящей страсти. У этих жадных покупателей произведений искусства и редкостей часто едва хватает времени даже на то, чтобы взглянуть на свои гламурные покупки. Они, конечно, не получают того удовольствия, которое получают другие коллекционеры. Когда они демонстрируют свои коллекции, обычным способом вызвать восхищение является перечисление неразумных и экстравагантных уплаченных цен.

Чего они добиваются? Какова их главная цель в обыске старой Европы в поисках художественных шедевров, которые они увозят исключительно ради денег?

Лавеск говорит, что человек является знатоком по образованию, любителем искусства по вкусу и *кюре* по тщеславию, к чему Имберт мудро добавляет: “или спекуляцией”.

Несмотря на все возможные исключения, тщеславие и спекуляции, по-видимому, поочередно правят ультрасовременным коллекционером.

Мы не отрицаем, что многие из них могут быть движимы благородным желанием завещать свои коллекции своим странам, но все же при более тщательном изучении привлекательность для большего числа из них, по-видимому, заключается либо в изменении их финансовых интересов, а именно в сочетании спорта и спекуляции, либо в склонности свободнотратить деньги, поскольку все слишком легко становится возможным из-за их огромной денежной мощи. В шутовском тосте за американским обедом исследователь Стэнли сказал, что гражданин Соединенных Штатов никогда не успокоится, пока не найдет что-то, что он на самом деле не может позволить себе купить. Это определение более точно подходит коллекционеру-миллионеру. В этой области он проявляет обычное пресыщение возможностями для покупок, а его страсть к искусству и диковинкам может в какой-то степени вывести его из оцепенения из-за дополнительных инвестиций.

Как говорит Бернард Шоу, миллионер может купить пятьдесят автомобилей, но управлять одновременно может только одним. Он может закупить еды для целого города, но у него только один желудок, чтобы переварить ее, занять все места в театре, но может занять только одно и т.д. Но владеть работой Микеланджело или Рафаэля - это совсем другая история; это дает ощущение владения сотней или более автомобилей и управления ими одновременно в своего рода современном —ультрасовременном-триумфальном шествии славы к современному Олимпу привилегированных, где слава сильно приправлена саморекламой, а превосходные степени являются ежедневным ингредиентом репутации.

Для других современная прихоть коллекционирования произведений искусства может представлять собой отвлечение от бизнеса или способ "удивить местных". От этого типа мы приходим к старым формам глупости, к Трималхосам, Эвктусам и Паулусам и т. Д., Которые заменили древний паланкин, который несли рабы, на ярко раскрашенный мотор мощностью в шестьдесят или девяносто лошадиных сил.

Один РИсон, почему этот современный тип сборника так часто обманывали, потому что он вообще живет в каком-то блаженном неведении искусства мишура оторванными от реальной арт-рынка мало понятное чувство дворянской гордости. Коллекционер произведений искусства старых времен привык общаться с дилерами, узнавать у них, где и что купить, бродя с места на место по бывшему Эльдorado из "находки". Современный человек счел бы ниже своего достоинства иметь что-либо общее с обычными дилерами или посещать публичный концерт даже ради интереса к искусству. Как они могут набраться опыта? Они могут привлечь эксперта. Несомненно, хороший эксперт может им помочь, но настоящий коллекционер носит свой опыт в кармане, поскольку эксперт, подобно жандармам из известной французской оперетты, всегда приходит слишком поздно.

Иногда целый легион экспертов не в состоянии спасти человека от обмана. Известному американскому коллекционеру, посетившему Италию со своей небольшой группой экспертов, однажды предложили во Флоренции хрустальный кубок, который, как предполагалось, был огранен Валерио Висентино. С полного одобрения экспертов кубок был куплен за немалую сумму в четыре тысячи долларов. Красивая находка оказалась работой мошенника, практикующего на Севере Италии, а вся схема была спланирована не флорентийским дилером.

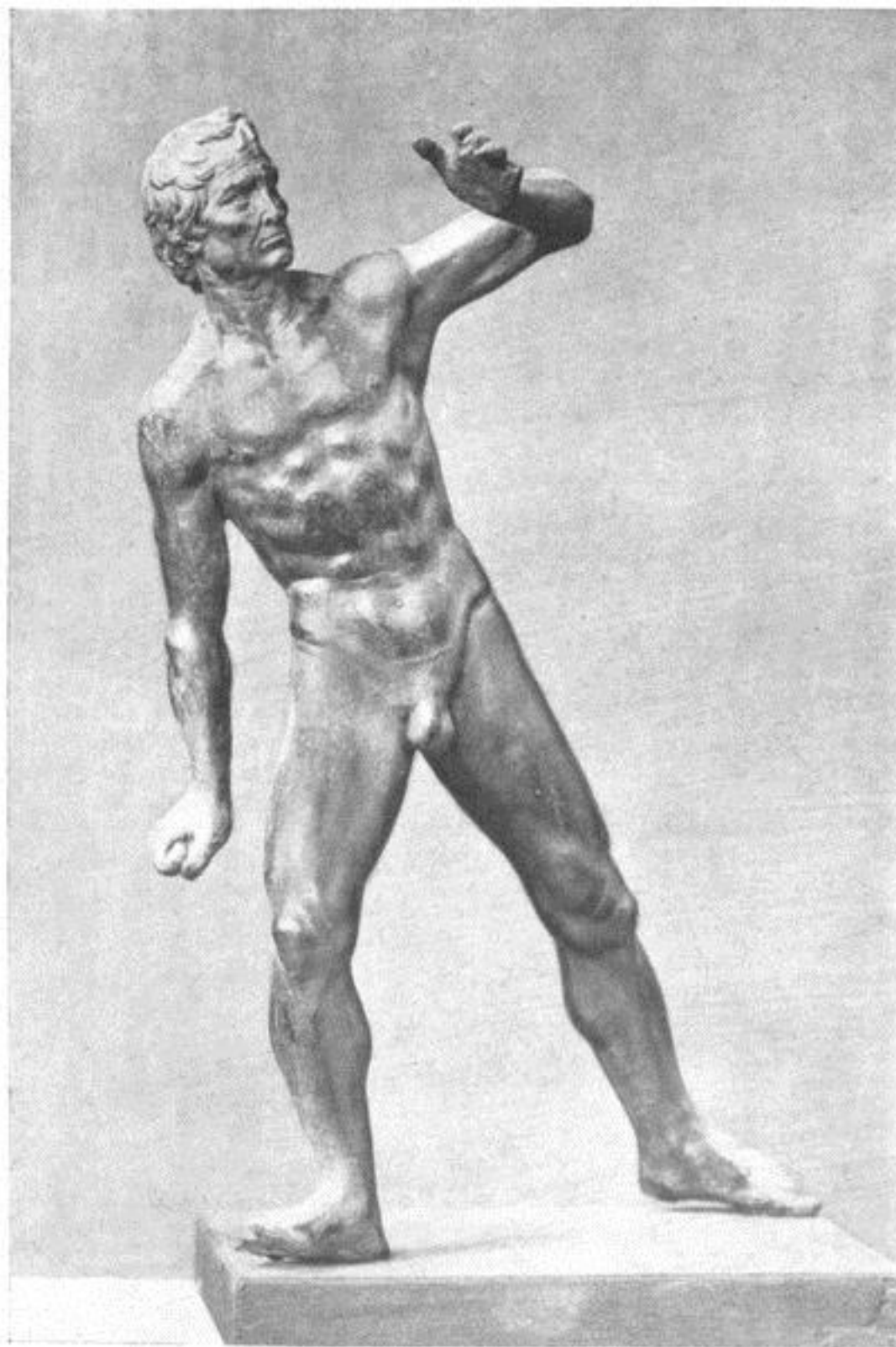
Высокие цены, которые сегодня платят за антиквариат, и своеобразные особенности этого нового вида коллекционеров вполне логично несколько изменили характер торговли, придали иную тональность среде в которой вращается любитель искусства. Следует признать, что

торговля антиквариатом и редкостями сейчас гораздо менее интересна, чем раньше. Антиквар и дилер прошлого были самыми интересными и характерными. Их бизнес можно было бы охарактеризовать в духе горацанской эпохи нашей эры, *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* (он заслуживает похвалы всех, кто смешивает полезное с приятным), поскольку, хотя у них был острый взгляд на бизнес, они также обладали страстью и разумным пониманием искусства. Настоящего антиквара сегодня почти не существует, в лучшем случае его представляет какой-нибудь старый чемпион, единственный выживший из прошлого поколения. Современный сорт, даже самый просвещенный, - это не что иное, как обычный дилер. Не будет преувеличением сказать, что таких торговцев и антикваров, как старый Манхейм и остальные, чья разумная критика и ученость оказали такую помощь коллекционеру, больше нет. Вульгарная работа современного дилера может в конечном итоге найти свое оправдание в банальной, неинтеллигентной и вульгарной клиентуре, на которой он работает. За немногими исключениями, способности этого современного псевдо-антиквара больше присущи обычному торговцу, чем интеллигентному человеку. Ремесло в значительной степени утратило прежний художественный вкус, на смену способности пришел блеф. Новая стратегия основана на том, чтобы раньше других узнать, когда какой-нибудь новичок стал поклонником искусства, связаться с ним до того, как он потерял свои деньги или иллюзии; она также опирается на то, что французы называют “раздуванием того, что у него есть на продажу”, и на острое понимание слабой стороны клиента, умение раздуть его гордость и амбиции.

Конечно, как указывалось выше, есть счастливые исключения, торговцы, все еще почитающие свое ремесло, которые действуют абсолютно честно, и им было бы стыдно прибегать к вышеупомянутым прямым методам для заключения сделки купли-продажи, но, тем не менее, “боги уходят”, и бывший дилер плюс антиквар, эта интересная фигура, которую когда-то представлял рынок произведений искусства и редкостей, исчез.

К какому бы разряду ни принадлежал коллекционер — исключение делается для ультрасовременных людей, которые, вообще говоря, по нашему мнению, вряд ли могут претендовать на звание коллекционера произведений искусства или даже простого любителя редкостей, — в его карьере, как правило, существует подготовительный этап. Независимо от того, как была предотвращена мания или увлечение, в его течении есть три стадии, которые очень редко удается подавить.

Возникновение страсти редко бывает спонтанным, обычно существует инфекционная причина, которая способствует развитию увлечения антиквариатом и редкостями.



Фото]

[Алинари

Спортсмен.

Имитация римской работы неизвестного художника 15 века.
Приписывается Поллайоло.

“Я полагаю, - пишет майор Х. Бинг Холл в своей книге *”Приключения охотника за безделушками“*, - что пристрастие моей подруги миссис Хагглтон к коллекционированию посуды эпохи королевы Анны возникло из-за того, что ее тетя оставила ей в наследство чайник того замечательного периода ювелирного искусства Англии. Чайник вызвал горячее желание приобрести другие изделия в том же стиле. Леди скромно начала с солонок, и со временем стала гордой обладательницей горшочков с горчицей, солонок и одной большой сервантной тарелки, которая со дня покупки и до самой своей смерти каждую ночь верно сопровождала ее в спальню. Мой старый друг-холостяк Крокер, гейн, начал коллекционировать Веджвуд, потому что кто-то сказал ему, что у него есть очень красивый экземпляр; в то время как, насколько мне известно, он был так же несведущ в его ценности и изысканном дизайне, как мог бы быть его собственный лакей”.

Естественно, существуют более достойные причины, фаболее высокие и приятные побуждения, побуждающие человека с утонченным вкусом стать настоящим коллекционером—практиком — или мечтателем, в зависимости от обстоятельств, - но процитированный выше генезис, к которому можно добавить наличие коллекционера среди друзей или родственников, является наиболее распространенным.

Одно можно сказать наверняка: когда страсть подлинна и, следовательно, дает доказательство того, что она обладает характером, обещающим успех и удовлетворение, от нее нет лекарства, она почти неизменно становится хронической.

Первую стадию, на которую, вероятно, вступит коллекционер или простой охотник за безделушками, можно было бы назвать розовым периодом его карьеры. Он вообще склонен к оптимизму, он не мечтает ни о чем, кроме шедевров и удивительных находок, до такой степени, что ему повсюду мерещатся *искусные* повара. Если у него есть капитал, это, конечно, самый опасный период для него; если у него нет капитала, все зависит от его мудрости, его кредитоспособности или возможности занять деньги. Естественно, мы имеем в виду только самые острые случаи, темпераменты различаются, и инфекция может быть более или менее опасной в зависимости от предрасположенности человека.

Достаточно любопытно, что при этой лихорадке коллектоманства, как только возникает то, что можно было бы назвать простудой, наступает улучшение, возможно, выздоровление. Нерешительность при покупке редкостей и антиквариата часто означает пробуждение подозрений в том, что вас обманули.

Очень сильный озноб, фактически лихорадка, обычно возникает при первой неудачной сделке, когда, не подозревая о возможных опасностях, она считает себя полноправным ценителем и добавляет в свою частную коллекцию псевдомудожественный шедевр, слишком поздно понимая, что кошелек значительно облегчился на круглую сумму, заплаченную за ерунду. Едва ли существует более внезапный и эффективный метод постижения мудрости. Некоторые учатся сразу, другие упрямятся, и им требуется целая череда злоключений, прежде чем они осознают, что их обманули, или осознают, что они сами несут главную ответственность за то, что их обманули.

Эти последние особенно склонны к чрезмерному обманутых, кто либо отказывается от развлечения в момент уныния, либо, если они упорствуют, переходит ко второму этапу подготовительного обучения, этапу, который в основном характеризуется скептицизмом и недоверием. В этот момент вы можете предложить неофиту подлинного Тициана за бесценок, и, ослепленный страхом, он, скорее всего, поверит, что это копия; предложите ему самую подлинную медаль Пизанелло, ту самую, которую он желал, и он заколеблется. Нерешительность и дальтонизм, метафорически говоря, являются главными персонажами этого времени.

Однако есть добродушный тип, который колеблется, подобно маятнику, между одной стадией и другой, от энтузиазма к депрессии.

Выйдя из этой второй стадии полу-уныния, неофит, по всей вероятности, восстанавливает определенное душевное равновесие и, прежде всего, осознает, что покупка древностей и диковинок - нелегкое дело для первого пришедшего, даже если он хорошо обеспечен деньгами. Это важный момент в реальном прогрессе, и с этого времени с каждым годом будет прибавляться опыта и знаточества. Если любитель искусства обладает так называемым чутьем коллекционера, то именно на этом конкретном этапе он обнаружит, что такой дар без изучения и практики не приводит к непогрешимости.

Говоря об этом качестве, которым, как считает каждый начинающий, обладает каждый, нельзя отрицать, что есть люди, которые действительно обладают определенной счастливой интуицией вещей, почти чудесным шестым чувством, полностью свидетельствующим о существовании того, что англичане называют "чутьем коллекционера", а французы "намне *чутье*", но, увы! это такая большая редкость. Подумайте об этом, рабдомантия в искусстве!

Обучение любителя в большинстве случаев проходит медленно и ни в коем случае не является легким завоеванием. Нет книг, которые могли бы научить его практической стороне, безопасной и важной стороне. Изучение книг, безусловно, оказывает большую помощь как второстепенное дело и полностью подчинено воспитанию глаз. Некоторые из лучших знатоков искусства, те, кто обладает тончайшим чутьем, происходят из невежественного класса рабочих, таких как знаменитый парижский куверер или миланец Базилини, бывший возчик, с которым часто консультировался Морелли, итальянский искусствовед и изобретатель аналитического метода, ценитель бесспорных достоинств.

Известный антиквар и арт-дилер старой школы утверждает, что совершенствование зрения напоминает фокусировку фотографического аппарата, с той разницей, что в фотографии можно научиться фокусироваться почти с математической точностью, тогда как в искусстве знатока это постоянная фокусировка, поскольку, когда достигается то, что выглядит как высшее достижение, глаз становится еще более совершенным и требовательным.

Аналогичный прогресс характеризует правильную оценку цен, наиболее эластичную сторону сделки.

Следует помнить, что как только предмет покидает магазин и попадает в коллекцию известного коллекционера, его ценность возрастает, поскольку предполагается, что он подлинный и отборный, поскольку был выбран любителем искусства с утонченным вкусом. Кроме того, вдали от хаоса магазина и при хорошем освещении произведение искусства предстает во всей красе.

В каждой отрасли торговли есть магазины, Пикадилли и Чипсайд означают то же самое и в мире редкостей.

В заключение, помимо удовольствия, доставляемого охотой за прекрасными предметами, вряд ли найдется лучший способ для коллекционера инвестировать свои деньги, при условии, что он знает, как это сделать; и нет дела хуже, ни одного столь ненадежного и быстро разорительного, как охота за редкостями, если человек не является настоящим охотником.

О том, что покупать в качестве надежных инвестиций, рассказывает Джерсен, дилер и знаток истории восемнадцатого века. Он говорит, что “придерживаясь того, что красиво и утонченно, человек получает удовлетворение от того, что становится обладателем вещей, которые всегда ценны и доставляют удовольствие. Смею сказать, что иду за своей *красивой* уменьшает *probabilis* связи обольщают, как это часто случается с теми, кто довольствуется посредственным или искушение по низким ценам. Очень редко случается, чтобы первоклассное произведение искусства не осознавало, по крайней мере, цену, заплаченную за него. Посредственность, скорее всего, приведет к убыткам”.

Этот рекламный недостаток, однако, молчаливо предполагает, что коллекционер способен отличить прекрасное от посредственного, одним словом, быть либо художником, либо знатоком.

С этой частью знатока мы предлагаем разобраться в другой главе в конце этой работы. В настоящее время мы бы заявили, что самое безопасное для коллекционера произведений искусства и редкостей, каковы бы ни были его амбиции, - это познакомиться с различными особенностями своеобразной *среды*, в которую он собирается вступить, максимально натренировать свой глазомер, сначала быть неуверенным в себе и страстно любить свое интересное занятие.

Тогда это станет для коллекционера источником не обычного удовольствия, а самым приятным занятием, занятием, отчасти оправдывающим следующий лиризм Шлегеля:

“Нет более действенного противоядия от низкой чувственности, чем преклонение перед прекрасным.

“Все высшие искусства дизайна, по сути, целомудренны независимо от объекта.

“Они очищают мысли, как трагедия очищает страсти. Их случайные последствия не заслуживают внимания; есть души, для которых даже тело весталки не свято”.

В качестве обратной от идеала стороны давайте предупредим неофита, что высшая радость поиска произведений искусства часто омрачается завистью коллег, и что благожелательность в среде, в которой вращается коллекционер, так же редка, как керамика Генриха II и живопись Микеланджело; настолько, что Эдмон Боннаффе был полностью прав, переделав старую латинскую поговорку на:-

“*Homo homini lupus, fæmina fæminæ lupior, curiosus curioso lupiscum*” (Мужчина против мужчины подобен волку, женщина против женщины еще больше, но больше всего это охотник за редкостями против охотника за редкостями.)

ГЛАВА XIV

ДРУЗЬЯ И ВРАГИ КОЛЛЕКЦИОНЕРА

Торговля редкостями - Друзья, полудрузья и враги коллекционера —Противникиспоров, так называемые частные дилеры, крупные, торговцы безделушками и другие представители того же вида - Искусствоведы и эксперты—*Придворные* и другие посредники.

Мадам Роллан пишет в своих знаменитых *Мемуарах*, что одним из ее самых больших возражений против некоего поклонника был тот факт, что он был торговцем. “В торговле, - сказал этот блестящий деятель Французской революции, - предполагается, что человек покупает по заниженной цене и продает по завышенной, схема, обычно требующая помощи лжи”.

Оставляя на мадам Роллан ответственность за такое утверждение, можно с уверенностью сказать, что торговля антиквариатом, процветающая торговля редкостями, - это торговля, если таковая когда-либо существовала, в которой предметы покупаются дешево и продаются по высокой цене, с запасом лжи в качестве необходимого актива.

Естественно, это заявление не подразумевает, что каждый дилер является закоренелым лжецом, готовым воспользоваться неосторожностью и неквалифицированностью новичка путем введения его в заблуждение. Тем не менее, даже в лучшие времена характер торговли в наши дни таков, что трудно добиться успеха, не — как бы это сказать? — приправляя возможности фантастическими историями, не разжигая энтузиазм клиента какой—либо формой миража, а именно, обманывая его желаниеверить, чтобы заманить его в орбиту веры.

Укажите покупателю, например, на различные части объекта, которые были искусно отреставрированы, и в девяти случаях из десяти клиент откажется от всего бизнеса.

Невероятно, сколькотуфа проглотит даже хороший любитель искусства, если его должным образом предложит человек, которому он доверяет, так же как невероятно видеть, как усиление достоинств с помощью серой лжи поможет завершить хорошее дело. Нужно было хоть мельком взглянуть на мобслуживание, заглянуть за кулисы, чтобы понять, что чем более впечатляющей является сделка, тем более увлекательной и добродушной становится комедия, разыгрываемая перед клиентом, который поначалу является зрителем, но в свое время в большинстве случаев будет призван сыграть свою роль в спектакле, роль обманутого.

Существуют методы для возбуждения общественного энтузиазма, во многом напоминающие те, которые применяют интригующие капиталисты на фондовой бирже.

Английский торговец антикварными вещами с бесспорно высокой репутацией получил большую прибыль на дрезденской выставкекина благодаря тому, что искусно представил публике предмет, явно вышедший из моды у коллекционеров керамики. В течение двух или трех лет он скупал всю мейсенскую посуду в пределах досягаемости, пока не накопил большое количество по крайне низким ценам. Затем он начал отправлять работы на известные аукционные распродажи, куда неизменно отправлял агентов для их выкупа после того, как

выставлял объекты по экстравагантной цене. Этот трюк постепенно создал мейсенскому фарфору репутацию, некоторые известные коллекционеры начали проявлять к нему интерес, другие последовали за ним по пятам. Когда мейсенская посуда вошла в моду и цены соответственно выросли, проницательный торговец избавился от своих запасов с поразительной прибылью.

Можно заметить, что ничего абсолютно нечестного. И все же, не останавливаясь, чтобы спросить, соответствует ли это действию мадам. В соответствии с гиперболической концепцией честности Роллана, нельзя отрицать, что в торговле изобразительным искусством и сувенирами то, что можно определить как постановочную часть, является наиболее важным, даже если это находит свое наибольшее оправдание в клиентах, которые следуют за друг за другом во вкусе, как стадо овец.

Торговля редкостями может быть более конкретно очерчена при изучении действующих лиц, принимающих в ней участие. Тогда будет видно, что уловка, применяемая лондонским антикваром с хорошей репутацией, является скорее апообычной формой введения в заблуждение. Такие торговые уловки отличаются от обычных, характеризующих нечистоплотную торговлю в других отраслях торговли; в них есть привкус гениальности, который иногда может служить оправданием, которое драконовские законы предоставляют хорошо продуманным и талантливым формам воровства. Картина с хитроумными сюжетами и забавными интригами, спланированными в ущерб современному коллекционеру, потребовала бы пера Мольера. Только иллюстратор "Месье Тартюфа" мог придать надлежащий колорит таким немыслимым пьесам.

Однако эти пьесы вряд ли можно назвать новыми. Их постоянно ставили и переиздают с похвальным успехом и оживляющими инновациями. Раньше жертвами были только дураки, редко настоящие коллекционеры. Сегодня все по-другому, с появлением нового типа старые различия исчезли.

Некоторые из многочисленных коллекционеров произведений искусства умны в своей работе и далеко не новички. Однако они аутсайдеры. Позвольте им заглянуть внутрь, в тайны, скрытые секреты торговли, так тщательно скрываемые от них, и они поймут, как мало преувеличения в высказывании о том, что значительная часть бизнеса с антиквариатом и редкостями запятнана мошенничеством, шарлатанством и т.д., и что даже некоторые из лучших коллекционеров нашего времени были обмануты до такой степени, что живут в окружении своих достоинств, как в фальшивом Эльдорадо.

Один из покойных Ротшильдов, человек, известный традиционно и *де-факто* как знаток, тип настоящего коллекционера, имел обыкновение говорить, что все предметы его коллекции, как и жена Цезаря, вне подозрений. И все же рядом с прекраснейшими шедеврами в этой коллекции были такие, которые, образно говоря, были женами, от которых цезарь, несомненно, отказался бы.



Photo]

[Realì

Баттезимо.

Барельеф Сиг. Натали из Флоренции, куплен Лувром как работа Верроккьо. Сиг. Натали, прекрасный имитатор Кватроченто, как и Сигурд Зампини, продает свои изделия как подлинную современную работу, даже если ценители решат считать их антикварными.



Фото]

[Алинари

Вакх.

Автор: Донателло.

“Я бы не допустил подделок в свою коллекцию, как не позволил бы своей жене носить вставные бриллианты”, - так хвастался известный коллекционер бронзы в Париже группе знатоков, собравшихся вместе с ним. “Но извините меня, - возразил нравоучительный друг, который умирал от желания открыть правду “великому специалисту”, - в наши дни никто не находится в безопасности. Вот, - он указал на бронзовую фигурку, - то есть, что мне сказать? вставной бриллиант! Этот предмет - подделка. Я могу сказать вам, где он был отлит. Скорее всего, его предложил мне тот же самый парень, который, должно быть, подсунул его вам.... ” Однако судебного разбирательства не было, потому что великий специалист по бронзе вернул свои деньги у дилера — но, увы! не его незапятнанная репутация.

Такие истории не кажутся странными, если учесть, что музеи регулярно наводнены подделками и поддельными предметами и что они были допущены к публичным коллекциям с полного одобрения образованных кураторов и умных специалистов. Легко оценить, насколько безудержным и ярым должно быть подделывание сейчас, когда за изделия *virtu* платят невероятные цены.

Легко понять, каким образом антиквар, дилер, посредник и другие персонажи в этом мире обмана могут оказаться, в зависимости от обстоятельств, друзьями или врагами коллекционеров редкостей. Различение, иногда слишком позднее, научит, кто является помощником, а кто нет.

Антиквар - это, как правило, дилер, у которого нет магазина, но он хранит предметы искусства в своем со вкусом обставленном доме, разрешая посещать его частную выставку только тем, кого он выберет. Он как бы аристократ своего дела, тот, кто, как предполагается, запрашивает и получает самые высокие цены. Успех этого избранного дилера зависит от его способностей, добросовестности или уверенности в надежности, которой он пользуется среди коллекционеров. Мы бы повторили, что “частный дилер” принадлежит к этой высокой отрасли торговли без какого-либо определенного разделения. Очень часто это переодетый торговец с величественным видом джентльмена — видом, за который должен платить клиент, который в такой сфере с меньшей вероятностью попытается заключить выгодную сделку, характерную для скромных магазинчиков безделушек.

Лучшие и наиболее надежные антиквары и частные дилеры логично причислить к числу друзей ценителя искусства. Последний, вероятно, заплатит им ошеломляющие цены, но он также платит за безопасность. Он знает, что опыт дилера полностью к его услугам, и что если по несчастливой случайности объект окажется не тем, за что его представляли, хороший дилер *nest* исправит его.

Завершая краткую классификацию, можно отметить, что есть дилеры, в магазинах которых есть отдельные помещения в задней части, где торговля может вестись так же, как и у дилера, у которого нет магазина. От этой двуликой формы мы переходим к настоящему владельцу магазина, к более широкому классу, начиная от продавца, который может позволить себе выставить в своей витрине отборные образцы, и заканчивая скромной антикварной лавкой, благодетельной гаванью более скромных способов выражения искусства.

За исключением непредполагаемого антикварного магазина, который по-прежнему не изменился, хотя и менее изобилует интересными вещами и совершенно лишен заманчивых “находок”, исчезновение у продавца его былых художественных чувств породило в торговле дух товарищества. Тресты и альянсы были созданы крупными фирмами, хотя преимущество дилетанта вызывает сомнения. Когда-то такое было очень необычно, если не сказать невозможно, чему, по-видимому, препятствовали оригинальность и артистический темперамент дилера.

“Месье, я несправлюсь с обязанностями жандарма в деле изучения дикувинок”, - обычно говорил старик Манхейм новичку, показывая ему предметы, купленные не в его галерее. Это было старое отношение к торговле. Мы не имеем в виду, что все вели себя подобно Манхейму, отказываясь играть роль “полицейских по борьбе с антикварными вещами”, другие, возможно, воспользовались возможностью, чтобы осмотреть предмет, проданный соседом, но не было никакой вероятности, что предмет переходил от одной фирмы к другой в поисках большего успеха или переезжал из Парижа в Лондон и наоборот, чтобы найти надлежащую атмосферу или подходящий вид мошенничества. С психологической точки зрения это спекуляция на причуде, подобной той, которая побуждает парижских денди отправлять свои рубашки на глажку в Лондон, и в то же время предлагает лондонскому снобу перевернутую игру, который, возможно, считает, что парижскому крахмалу нет равных в изготовлении манишек.

Дух товарищества и совершенное знание особенностей современного покупателя привели к открытию, что некоторые объекты демонстрируют больше преимуществ в Париже, а другие выигрывают в мрачной серой атмосфере Лондона, что каждый фон имеет свою особую ценность и может быть соответственно учтен при реализации более высоких показателей. Существуют даже особые случаи, когда для получения наилучшей цены объект должен быть отправлен на место его рождения, где причудливая или незрелая фантазия клиента может быть удовлетворена с пользой. Вся эта сложная игра в современной торговле антиквариатом может быть сведена к единственной максиме: “Найди уязвимое место, ахиллесову пятую своего клиента, и ты в безопасности”. Следует добавить, что ахиллесова пята современного коллекционера может иметь более сложную анатомию, но более вытянутые пропорции, чем у греческого героя. Как только звезда первой величины вспыхивает на финансовом небосклоне, чтобы взойти на артистический, все силы последнего быстро постигают динамическую точность, масштаб возможностей. Независимо от того, неустойчива она или нет, орбита новой звезды будет изучена на протяжении всего ее пути с астрономической точностью. Чтобы продолжить метафорический образ, можно добавить, что, если новая звезда окажется солнечной величины, в ее золотых лучах вскоре сформируется целая планетная система алчности.

С этого момента и впредь мы намерены говорить именно об этом призрачном блеске планетной системы мира дикувинок. Честный торговец не нуждается ни в нашей похвале, ни в защите, он может сам о себе позаботиться, и уважение, которым он пользуется, явно отделяет его от мира, в который мы вступаем, от преисподней искусства и редкостей, которая могла бы носить надпись Данте: “Через меня путь в город долент”.

Поскольку основным принципом торговли антикварными вещами является покупка по низкой цене и продажа по максимально возможной, очевидно, что, когда этот апофегмат попадает в руки недобросовестных людей, искусство покупки и продажи приобретает самые макиавеллиевские оттенки.

Редкость выгодных сделок, которые становятся все реже с каждым днем, в последнее время способствовала активностиконкуренции, превратив искусство покупки в хитрую, беспринципную игру, в которой дилер со своими многочисленными эмиссарами, подобно Протею, готов сыграть в ней все мыслимые роли.

Если объект не может быть защищен прямым способом, dealer прибегает к побочной игре, которая на итальянском профессиональном арго называется *di mattonella*. Когда дилеры не допускаются и важно, чтобы предмет был осмотрен до заключения коммерческой сделки, антиквар или владелец магазина, а именно покупатель, как правило, тщательно скрывает свои профессиональные качества. Его часто представляют как случайного иностранного посетителя, интересующегося искусством.

Если мнимому иностранцу не удастся заполучить предмет, потому что владелец, возможно, джентльмен, потребовалбольшую цену, тогда на сцену могут быть выведены другие персонажи, приманки в пьесе, которые скажут, что предмет не стоит такой цены, что он пострадал при реставрации и т.д. Иногда псевдоиностранец принимает на себя роль новичка, наивно признающего, что он не разбирается в антиквариате, но если профессор Такой-то выскажет положительное мнение, он охотно снизит цену. Остальное остается за фальшивым профессором.

О склонности известного итальянского антиквара к самоискажению в поисках все более редких предметов по выгодной цене рассказывается следующая забавная история.

Знатная семья из Пизы в силу финансовых обстоятельств была вынуждена расстаться с некоторыми из своих ценных произведений искусства и поставила условие, что ни один антиквар или дилер не должен быть замешан в этойоперации. Некий флорентийский антиквар, известный, в частности, своим ремеслом и обманом, должен был быть исключен.

Упомянутый антиквар пронюхал о необычной возможности и сумел посетить дворец под видом незнакомца. Он увидел некое произведение искусства, и с графом Z., главой семьи, была заключена сделка, к удовлетворению их обоих. Когда антиквар уже собирался уходить, аристократ доверительно сказал: “Не сообщайте никому ни об этом деле, ни о том, что я продаю вещи. У меня есть особые возражения против торговцев, прежде всего против некоего интригана и вора... - Тут он назвал имя того самого человека, к которому обращался.

Когда заключаются сделки по обмену одного предмета на другой, они не менее губительны для неосторожного и невежественного владельца. Есть мадонны хороших художников эпохи Возрождения, которых соотечественники с радостью обменивали на дешевые современные хромированные картины стоимостью всего несколько франков, старинные художественные лепнины и барельефы, приобретенные за какой-нибудь дешевый кусок пластика,отлитый вручную, куски старого дамаста, обмененные невежественными священниками на несколько ярдов новенького блестящего атласа.

Даже такие обмены иногда требуют определенных уловок, таких как рассказы “посредников”, переодевающихся монахами или священниками, выдающих себя за доброжелательных друзейцеркви или каких-либо других кротких персонажей.

Филодраматическое общество, владевшее небольшим театром, однажды использовало кусок прекрасного фламандского гобелена в качестве опускающегося занавеса. Темная и

непривлекательная для нетренированного глаза занавеска была повешена за неимением лучшей. Поднимать или опускать ее былодовольно тяжело. Чтобы все было проще и светлее, меценат драматического искусства предложил обменять старый неуклюжий занавес на новый, раскрашенный в наиболее одобренном стиле. Предложение было принято с энтузиазмом, и через некоторое время один из актеровслучайно узнал, что их прежний занавес был продан в Париже французскому коллекционеру за сумму, которой хватило бы на строительство нуждающимся обществом роскошного театра.

Если дилеру не удастся заполучить произведение искусства, он склонен портить все шансы другим, используя то, что известно как *mettere il bavaglino*, то есть, метафорически, повязывать нагрудник на шею предмета. В игру играют, восторженно восхваляя предмет, который не удалось приобрести.

Когда некий дилер обнаруживает, что его предложение не было принято, он становится хитрым, признавая, что он предложил все, что был в состоянии дать, но что он честно признает, что товар стоит больше. Сейчас процесс во многом развивается следующим образом: “Как вы думаете, сколько это на самом деле стоит?” - спрашивает владелец с законным любопытством. “Дилер, более богатый, чем я, мог бы заплатить столько-то, но тогда, конечно, посторонний...” Здесь обманщик вряд ли оценит работу, но смутно передаст представление о ее огромной ценности, рассказав о недавних продажах, когда за произведения искусства были заплачены миллионы. В результате владелец теряет всякий баланс в отношении стоимости своего объекта и, по всей вероятности, никогда его не продаст по той простой причине, что он повышает цену каждый раз, когда достигается требуемая сумма. Врач из Лукки, у которого был сносный "Маэстро Джорджио", керамическое изделие, которое, возможно, стоило десять тысяч франков, не был знаком с его стоимостью и был бы готов продать его за пять франков. Он получил за этопятьдесят франков и, подумав, что это щедро за треснувший осколок фаянса, заподозрил неладное. Очень скоро дилер предложил тысячу франков, затем постепенно довел цену до трех тысяч - цену, которую он решил не пропускать. Затем, когда “нагрудник” был должным образом обвязан вокруг статьи, он смело предложил пятьдесят тысяч — естественно, намереваясь обратить все это в шутку, если предложение будет принято добросовестно. Строитель замков умер, мечтая о миллионах, конечно, так и не расставшись со своим блюдом. Наследник продал его за умеренную сумму, настолько умеренную, что это могло вызвать посмертный протест со стороны покойного доктора.

Подобным образом, но на этот раз в шутку, антиквар убедил своего соотечественника, что принадлежащее ему медное блюдо, за которое он заплатил те несколько франков, которые оно стоило, бесценно, что в сплаве содержится золото и что чеканка - утерянный процесс в искусстве обработки латуни. Образец был *рариссимусом*, сказал он. В качестве завершающего штриха и для придания ему привкуса юмора, присущего Боккаччо, он время от времени посылал друзей разыгрывать роль озабоченных покупателей, предлагая все более и более высокие суммы. Постепенно торговцы прониклись духом шутки и, проезжая мимо деревни, никогда не упускали случая предложить еще несколько сотен франков за уже приготовленное блюдо,приготовленное в эбонитовом стиле.

Этот трюк также называется *inchiodare un oggetto* (приколачивать предмет гвоздями) и по-разному обозначается в разных провинциях Италии, причем аргументы антикварных дилеров варьируется в зависимости от района. Сленг, характерный для торговли, не имеет широкого

словарного запаса, но включает в себя несколько фраз и слов, с помощью которых посвященный может выразить мнение о какой-то особой вещи или художественной ценности определенного предмета, не будучи понятым посторонним. Например, слово *musica* указывает на поддельные объекты, но не как отдельное слово, а как часть разговорной фразы. Дилер, который хочет, чтобы его адъютант или посредник знал, что рассматриваемый предмет современен и не стоит тратить на него время, но при этом высказывает это мнение в присутствии владельца, не давая ему понять, скорее всего, предупредит своего коллегу примерно так: “Пока я не забыл, напости мне купить это музыкальное произведение”, или любой другой фразой, в которой музыка звучит естественно. Чтобы заявить, что цена слишком высока, что нет маржи для бизнеса или, возможно, даже риска, дилер использует слово *bagnarsi* (промокнуть). Это также может быть просто намек, например: “У вас есть зонтик?”, если идет дождь, или в хорошую погоду: “Зонтики не нужны”. Вместо того, чтобы содержать множество слов, жаргон причудлив и гибок, образуя своего рода краткое изложение эсперанто, которое с помощью нескольких слов снабжает масонство этой профессии разнообразными выражениями.

Дополняющие друг друга персонажи, на которые мы ссылались в нашем взгляде на рынок сувениров с высоты птичьего полета, склонны менять свои функции в соответствии с моральными принципами, руководящими их действиями, и в этой своеобразной позе хамелеона менять цвет и прятаться, переходя от дружбы к вражде, помогая коллекционеру в его стремлении к этому, а именно помогая дилеру обмануть его. В широком смысле они включают искусствоведов, экспертов, посредников и множество метаморфоз самых разнообразных агентов. К этим силам должна быть добавлена молчаливая помощь, которая обычно действует в пользу снятия сбоеготовности. Они принадлежат к разнообразным и многочисленным гильдиям реставраторов и к сомнительной стороне торговли, а именно к фальшивомонетчикам, предполагаемым владельцам, дворянам или псевдо-дворянам, желающим придать произведениям искусства отцовство и родословную, контрабандистам и другим дегенеративным формам преступной и полукриминальной деятельности.

Говоря о друзьях и врагах коллекционера, сотрудничество с которыми более или менее очевидно и носит менее таинственный характер, можно сказать, что искусствовед и эксперт когда-то представляли две совершенно разные формы интереса к искусству. Определенная недавняя эволюция искусствоведа имеет тенденцию смешивать эти две группы.

Искусствоведом давних лет был, как правило, либо литератор, который полагал, что знает все об искусстве благодаря простому инстинкту, либо ученый, который, изучив историческую часть искусства, вообразил, что этих знаний более чем достаточно, чтобы назвать его знатоком.

Жертвами этого недоразумения стали не только сами искусствоведы, но и музеи и общественные учреждения, доверяющие их знаниям в области искусства и предоставляющие им должности кураторов или консультантов, тем самым широко распахивая двери для фальсификации — поскольку эрудиция без глазомера или опыта, по-видимому, обладает той обманчивой формой внушения, которая так редко воздействует на холодную, острую интуицию настоящего ценителя.

То, что ученые становятся легкой добычей внушений и склонны к смелым или вводящим в заблуждение гипотезам в области искусства или археологии, не подлежит сомнению.

Возможно, в природе их аналитической работы заложено стремление оставаться чисто аналитическими.

Можно было бы повторить многочисленные и интересные анекдоты.

О случае археологической суггестивной фантазии рассказывает Пол Юдель. Члену *Академии надписей* был передан кусок керамики, поскольку на нем была довольно загадочная последовательность букв, которая озадачила другие авторитетные источники. Горшок с буквами, о которых идет речь, M. J. D. D., был раскопан недалеко от Дижона. Как только *Академик* увидел буквы, он без колебаний объявил, что это римская ваза, маленькая амфора, используемая в качестве ex-voto. Буквы, по его словам, представляли собой инициалы латинского призыва: —

Magno Jove Deorum Deo.

Поскольку речь идет о жертвоприношении по обету, ничто не было бы более последовательным, чем слова “Великому Юпитеру, богу богов”. К счастью, такой великолепный образец индуктивного обучения был разбит вдребезги, когда обычный торговец произведениями искусства осмотрел банку и заявил, что в ней нет ничего древнего, фактически это горчица, инициалы которой означают

Moutarde Jaune de Dijon.

Долгое время надпись, найденная на изъеденном червями куске вывески, озадачивала мир эрудитов. Надпись, очевидно, работа шута, гласила так:

I.C.I..... E.....S.
T.L..... E.C.H.....
M..... I.N.....D.E.
S.A..... N.....

Излишне говорить, что многие объяснения стертых букв были подсказаны ученой фантазией профессоров, наводящих на размышления, и было дано много интересных реконструкций древней надписи. Загадка, однако, не была разгадана до тех пор, пока некто, совершенно не знакомый с искусством чтения старых надписей, случайно не прочитал буквы сразу, без учета интервалов, дав следующее правдивое объяснение:

ICI EST LE CHEMIN DES ANES.

Это путь для ослов! с тех пор он стал притчей во языцах, высмеивая слепую эрудицию.

Хотя здесь речь шла не об искусстве, анекдот, тем не менее, иллюстрирует тенденцию индуктивной науки, манию, а именно, стремление к гипотезам и объяснениям, которые в области искусства часто поощряют грубые ошибки самовнушения. Большое различие между практическим и ученым мнением состоит в том, что первое редко называет с первого взгляда имя автора картины или скульптуры, в то время как второе почти неизменно дает название произведения искусства. Едва образованный искусствовед бросит взгляд на произведение, как высказывает имя художника, школа и т.д. Позвольте ему говорить, и вы скоро обнаружите, что его выводы основаны главным образом не на совершенной сравнительной работе его глаза, а на представлениях, которые накопились в его голове благодаря чтению книг. Он будет

относиться к теперь уже почти запрещено и изношенный авторитет Вазари,—что бы искусствовед обошелся без Вазари либо злоупотреблений или цитата—говорят, что такой-то художник нарисовал так, ай да, и говорить влияния мастера и школы, пройти через список цитат из Кроу и cavalcaselle, так до более современных авторов, отображать любое количество заимствованной мудрости, но никакой оригинальности; наконец, из-за отсутствия глаз наметанный, он гротока поэтическое и восторженное беспристрастно прежде чем подлинная работа или фальшивый шедевр.

Если бы торговцы антиквариатом не были довольны замкнутой гильдией, они могли бы рассказать несколько интересных случаев, связанных с этим предметом, и доказать, что, хотя случай необычный, в этом ремесле есть не только подделыватели работ великих мастеров, но и искусные подделыватели общественного мнения.

Об эксперте Генри Рошфоре говорит:

“Поначалу кажется, что это имя *эксперт* пробуждает в нас величественную идею науки и авторитета. Опасное мнение, которого стоит придерживаться”.

На самом деле никакого контроля нет, ибо, как продолжает Рошфор: “Кто может помешать гражданину называть себя, например, экспертом по фотографиям?”

Опасная неопределенность профессии, легкость, с которой приобретается звание, вкупе с многочисленными должностями, которые оно занимает, порой делают эксперта опасным компаньоном.

Нет никаких сомнений в том, что, когда высокопарность названия оправдана неоспоримыми способностями, подкрепленными репутацией незапятнанной честности, эксперт может оказать коллекционеру самую большую и ценную помощь, о которой только может мечтать. Затем его способности должны быть оплачены по той цене, какой они на самом деле стоят. Но даже при высокой оплате это дешево по сравнению с грубыми ошибками эксперта, который, скорее всего, сохранит коллекцию — тех дорогостоящих грубых ошибок, которые так часто являются неотъемлемой частью начала карьеры.

С другой стороны, то, что невежественный эксперт в своем крайнем презрении к знаниям способен сказать, предлагая информацию, невероятно.

Рошфор придумал забавную подборку грубых ошибок экспертов, когда их попросили высказать мнение по вопросам, в которых практика ничего не значит. Анекдоты были собраны французским писателем в публичных аукционных залах Парижа, где эксперт выполняет официальную функцию. Здесь он готов предоставить подробности и полезные советы относительно выставленных на продажу объектов, чтобы повысить их значимость.

Коллекционер доверил заботам эксперта, месье Ф., картину на религиозную тему, изображающую сцену из Апокалипсиса. Сообщив эту информацию, владелец попросил эксперта выставить картину на аукцион при первой же важной продаже.

Согласно договоренности, месье Ф. включил эту работу в число других полотен на публичной распродаже и напечатал в каталоге описание предмета: *Картина Святого Апокалипсиса* (Священная картина после Апокалипсиса).

“D’après l’Apocalypse?!” спросил кого-то, когда работа была выставлена на продажу. На что беззастенчивый эксперт быстро ответил:

- Да, сэр, Апокалипсиссе; немецкий художник, не очень известный в Париже, но высоко почитаемый за границей.

Другой подобный каталог, созданный не менее одаренным воображением экспертом, объявил о поступлении в продажу холста "Портрет Людовика XV" кисти Веласкеса! Фигура женщины, моющей посуду, приписанная экспертом Рубенсу из-за чрезмерной округлости модели, возможно, нуждалась в дополнительном обосновании этой смелой атрибуции, поскольку была украшена следующим удивительным комментарием: “Портрет жены Рубенса”. (Всемиизвестно, что Рубенс женился на своей кухарке.)

Недавняя мания коллекционера обладать шедеврами превратила эксперта в самую разнообразную форму деятельности, чтобы удовлетворить эту взыскательную фантазию покупателя. Картина становится “школой” того или иного художника, когда она действительно слишком плоха, чтобы выносить даже бескомпромиссную квалификацию “приписываемую такому-то”.

Трудно сказать, когда человек перестает быть экспертом и становится облеченным ролью *придворного*, потому что в соответствии с общим характером различных функций в мире сувениров нет четкого разграничения между одной способностью и другой. Естественно, предполагается, что *придворный* должен знать все об этом ремесле, обладать необходимыми элементами для признания художественной ценности и заставлять других ценить это. Однако его главная миссия состоит в том, чтобы сгладить деловые трудности, которые могут возникнуть между продавцом и покупателем. Как и следовало логически ожидать, метаморфозы этого персонажа бесконечны и могут быть полезны или нет коллекционеру в зависимости от обстоятельств. В заключение отметим, что посредник не только часто является необходимым дополнением, но иногда может быть использован с большой пользой. Трудность заключается в том, чтобы знать, как выбрать правильный сорт.

ГЛАВА XV ПОДРАЖАТЕЛИ И ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ

Негласные партнеры дилера — Важная и интересная гильдия реставраторов—Имитатор, невольный сообщник—На теневой стороне негласной деятельности —Снова фальсификатор—Патриций, поставляющий родословные—Контрабандист и его методы — Мудрая тактика “черной банды”.

Теперь мы переходим к отделу молчаливых помощников торговца антиквариатом, разнообразной деятельности, объединенной под широким, если не сказать неопределенным названием реставратор. Беглый взгляд на эту часть профессии приведет нас к другому художественному подразделению, подразделению имитаторов, и эти два последних класса

неоспоримых качеств прекрасно послужат провозвестником и вступлением в тот более глубокий, темный слой профессии, в котором фальсификатор представляет главное действующее лицо.

То, что реставратора следует называть молчаливым партнером торговца антиквариатом, вполне корректно как истинное определение. В тот день, когда один из этих немых доверенных лиц почувствует склонность к хвастовству, он не найдет пощады ни у дилера, ни у обманутого или разочарованного коллекционера, которому он открыл глаза, открыв правду.

Это в полной мере продемонстрировал искусный реставратор картин, нанятый итальянским антикваром за сорок франков в день — немалую плату — благодаря его необычным способностям в имитации и реставрации, особенно работ Боттичелли, а также других *стилизаций*. Думая начать собственное прибыльное дело в качестве реставратора произведений искусства и полагая, что его заслуги будут оценены *как таковые*, он раскрыл секрет выдуманного Боттичелли богатой коллекции сообщил, что он сам, с практической точки зрения, нарисовал жемчужину галереи. Его работодатель немедленно уволил его, и коллекционер, которому он сказал правду, стал его злейшим врагом.

Деятельность реставратора, естественно, многогранна, как и торговля редкостями. Его методы будут лучше объяснены, когда будет описано художественное подделывание. Процедура имитации, реставрации и подделки более или менее идентична, хотя при подделке она более совершенна с синтетической точки зрения, чем при ограничении восстановлением различных ценных предметов. Есть люди, которые считают реставрацию благословением, другие - наоборот, обычным проклятием; особенно в случае с произведениями искусства немалых достоинств.

Без сомнения, реставрация произведений искусства временами в значительной степени способствовала их сохранению, и не один шедевр дошел до нас исключительно благодаря какому-нибудь умному реставратору, который в нужное время предотвратил его полное разрушение. Это хорошая сторона профессии, но что касается ее обратной стороны, искусство реставрации из-за невежества работников сильно повредило хорошо известным произведениям искусства путем перекраски или стирания различных частей, часто способствуя обману, превращая плохое искусство в обманчивое хорошее искусство. Таким образом, искусство реставрации оказалось мостом к подделке.

Реставрация в лучшем виде и в истинно художественном духе никогда не допускает фальсификации какой-либо части работы. Ложь, даже в искусстве, независимо от того, насколько хорошо она может быть рассказана, остается ложью.

С художественной и этической точки зрения деятельность реставратора должна ограничиваться работой, направленной на спасение произведения искусства от разрушительного воздействия времени. Этих операций много, они самые разнообразные и совсем не простые. Они также требуют длительной практики, ловкой руки, терпения и мастерства. Процесс реставрации может означать, например, перенос слоя краски с прогнившей панели на новую или на холст, закрепление потолочной росписи или других разрушающихся форм, повторную покраску и, в определенной степени, очистку.

В скульптуре ортодоксальные реставрации, по-видимому, носят более ограниченный характер и в основном сводятся к сбору осколков и очистке поверхности. Конечно, восстановление

конечностей и недостающих частей тела имеет важное значение, если выполняется с большой художественной разборчивостью.

Согласно ответственным художественным критикам, реставрация картин может состоять в перекраске отсутствующих и стертых частей, а реставрация скульптуры - в замене утраченных фрагментов, только когда речь идет о декоративных частях, важных для лучшего понимания целого, но невыражающих каких-либо заметных характеристик художника.

Когда вы находитесь на службе у антиквара, искусство реставрации не имеет таких угрызений совести или ограничений. Фактически, его границы тогда ограничиваются теми ограничениями, которые может налагать совесть дилера, и следует признать, что это довольно узкая и в то же время очень эластичная граница. Различные взгляды на реставрацию воплощаются в любопытном различии, проводимом знатоками и дилерами при оценке двух самых умных реставраторов Италии. Итог таков: если у вас есть картина, которая нуждается в ремонте, и вы хотите вернуть ей прежнее состояние, обратитесь в Cavenaghi, но, возможно, вы заинтересованы в ее продаже, обратитесь в— другой.

Непропорциональность и переусердствование в реставрации порой превращают это вполне законное искусство в чистую подделку. Например, бюст римского императора, который, возможно, был найден без головы и который реставратор превратил в Юлия Цезаря, скопировав голову великого римского диктатора с другой статуи, представляет собой форму подделки. И все же, если бы наша программа заключалась в раскрытии имен святых и грешников, а не в указании на грехи, мы могли бы назвать не одного торговца с хорошей репутацией, который искренне думает, как мы можем предположить, что его смелую и привлекательную реставрацию нельзя назвать подделкой.

Другой довольно сомнительной формой реставрации является создание, скажем, мебели или любых других декоративных изделий из старых кусочков или фрагментов, взятых с различных сгнивших предметов. Нет сомнений, что со вкусом подобранный мастер может выполнить эффективную работу, составив таблицу из двух или трех сломанных таблиц, но в наши дни злоупотребление этим методом настолько велико, что мы только удивляемся, что этот трюк не так легко раскрыть. Некоторые из этих грубых и наспех составленных групп необразованных дилеров должны рассчитывать на клиентов не только невежественных, но и совершенно лишенных хорошего вкуса. Поддельные свойства этого метода доказаны, поскольку, как только покупатель узнает о примеси, он отказывается покупать предмет. И все же такой обман, как правило, допускается в торговле.

Возможно, есть оправдание такому методу реставрации антиквариата, когда предмет носит декоративный характер, как у определенных предметов мебели, изделий из мрамора или камня, таких как каминные решетки, двери с орнаментом и так далее. Тем не менее, даже в таких случаях честность, по-видимому, требует, чтобы покупатель был предупрежден о размере реставрации.

Тем не менее искушение сохранить секрет должно быть велико, учитывая, как редко такое лоскутное одеяло обнаруживают даже эксперты, и как легко оно вызывает похвалу и энтузиазм искусствоведов.

Другой формой реставрации весьма сомнительного характера, поскольку декоративность объекта не может служить оправданием, является та, с помощью которой картину преобразуют

или приукрашивают путем более или менее фантастической перекраски больших недостающих частей или придания недостающего художественного качества. Такая работа выполняется либо путем полной перекраски недостающих частей, либо путем маскировки и перекраски кое-где, чтобы придать работе привлекательность шедевра.

Естественно, что в обширной области, охватываемой сомнительным гением этого обманчивого искусства, пределы устанавливаются большими или меньшими способностями реставратора, точно так же, как качество реставрации определяет, следует ли его называть профессиональным ремонтником картин или подделывателем.

Невероятно, какой объем работы выполняется в наши дни, чтобы придать мажорный характер или повысить ценность довольно хорошей картины. Насколько нам известно, даже многие шедевры, продававшиеся в последние годы, были украшены фантастическими фонами с изображением замков и причудливых пейзажей, а к портретам добавлялись девизы и гербы. Бочка спирта — а спирт, как известно, растворяет свежий лак и современную ретушь — могла бы сотворить чудеса со знаменитыми шедеврами, приобретенными недавно, и вызвать разочарование у многих музейных кураторов.

Что касается превращения бедных или несовершенных произведений того, что обычно называют школой, в *шедевр*, заставляющий верить, что это картина мастера указанной школы, если итальянские чиновники по экспорту склонны предавать гласности то, что должно оставаться частным, многие удивительные театральные перевороты *выявили бы истинную природу предполагаемых шедевров, купленных неискушенными коллекционерами как подлинные шедевры.*

Член совета по экспорту объяснил автору, как это происходит, что чиновники часто попадают в просак при создании псевдомудожественных произведений. Иногда работа выполняется настолько хорошо, что это вводит в заблуждение самих чиновников и экспертов экспортного бюро. В этом случае антиквар, продавший картину и желающий, чтобы она беспрепятственно дошла до места назначения из экспортного бюро, наносит визит инспектору и передает ему фотографию предполагаемого шедевра в том виде, в каком он выглядел до мажорной реставрации. После этого наглядного доказательства офису больше нечего сказать, и разрешение на вывоз выдается. Члены Комиссии не считают себя ответственными перед коллекционерами. Но они требуют документы в качестве гарантий, и две фотографии, одна из которых сделана до реставрации, а другая после, как правило, запрашиваются и хранятся в офисе. Один из членов Комиссии показал нам некоторые из этих фотографий, по две на каждом объекте, до и после реставрации. Трудно было поверить в чудеса, совершенные в этой области. Боттичини легко становится Боттичелли после нескольких ласк умелой руки, и мы знаем случаи, когда посредственная работа Ридольфо Гирландайо превращалась в Рафаэля. Инспекторы потребовали эти фотографии в качестве защиты от любых возможных обвинений со стороны центрального управления, расположенного в Риме. Когда пресса подробно рассказывает о том, что какой-то американец запечатлел шедевр искусства, приводя факты и детали, а также репродукцию *шедевра*, добавляя, что он родом из Италии, когда лондонские художественные журналы приходят в восторг от какой-нибудь недавно приобретенной находки и удивляются, как итальянское правительство допустило, чтобы такая великолепная “находка” ускользнула у него из рук и пересекла границу, Центральный офис в Риме, естественно, встревожен и требует объяснений от местного офиса, ответственного за разрешение на экспорт. В качестве

убедительного ответа две фотографии затем отправляются в Рим, вследствие чего дело прекращается. Различные экспортные ведомства, главной обязанностью которых является препятствовать вывозу прекрасных произведений искусства, не считают себя обязанными препятствовать вывозу фальшивых шедевров из Италии.

Имитаторили, типаж, который будет фигурировать позже для лучшего понимания мошенника, иногда становится невольным или случайным соучастником обмана. Его полное оснащение, его превосходная работа, которые, если бы не его честность и щепетильность, могли бы превратить его в грозного подделывателя, часто используются другими людьми, которые, завладев некоторыми из его хороших подделок, запускают их в мир коллекционеров, точно так же, как они могли бы использовать любые поддельные произведения искусства. Многие из известных ублюдочных шедевров, находящихся в тпользовании, являются работой подражателей, которые были подсунуты хитрыми дилерами без согласия или ведома художника, и часто именно последний помогал в раскрытии мошенничества.

Известны также случаи, когда проницательные люди использовали простой плагиат или случайное сходство в своих интересах. Того факта, что картина Труйябера очень напоминала Коро, было достаточно, чтобы дать коррумпированным дельцам возможность выдавать пейзажи Труйябера за работы знаменитого французского мастера. Это было сделано, конечно, несмотря на протесты Труйльбера, которому и в голову не приходило подражать Коро.

Любопытно, когда какая—нибудь работа искусного имитатора или гениального подделывателя попадает со временем в руки реставратора для ремонта - существуют обстоятельства, при которых современные картины могут нуждаться в ремонте. Нечто еще более экстраординарное произошло с умным реставратором и имитатором, живущим в Сиене, который получил из Англии одну из своих собственных картин — одну из первых имитаций Лоренцетти, — явно поврежденную и доверенную ему для реставрации.

Есть и другие персонажи, которые станут предметом более тщательного изучения. Эти люди принадлежат к теневой стороне бизнеса и не имеют никаких дополнительных баллов. Среди них фальшивомонетки, фальсификаторы, контрабандисты, распространители наркотиков на свободе и весь клан, объединенный в расплывчатый и широкий термин “черная банда”, как называют их некоторые коллекционеры.

Мошенник - это *Бог из машины* в самых разнообразных видах обмана. Фальшивомонетки - это не только те, кто создает поддельные произведения искусства ихорощо имитируемые предметы искусства, но и те, кто помогает в любой форме или способом избавиться от поддельных предметов. Таким образом, роли, которые играют маскирующиеся аристократы, одалживающие свои имена и приносящие присягу семейным реликвиям, униженные патриции, помогающие создавать репутациюхудожественного продукта, являются формами подделки, так же как и другие, направленные на обман или отвлечение общественного мнения или подлинной оценки — формы подделки, которые будут более четко очерчены, когда будут описаны дегенеративные разновидности продажи произведений искусства.

Один из самых тайных помощников в торговле произведениями искусства и редкостями и тот, кто находится в тесном контакте с темной стороной торговли, - контрабандист, настоящий специалист, не похожий на других контрабандистов, но обладающий достойными внимания характеристиками.

Само собой разумеется, что контрабанда не имеет *смысла существования* в таких странах, где нет таможенных законов, регулирующих экспорт художественных товаров или устанавливающих пошлину на их ввоз на территорию государства. Также очевидно, что двойная форма такого законодательства, законы о предотвращении экспорта и импортные пошлины, породили два соответствующих вида контрабанды, один из которых направлен на то, чтобы обойти запретительные законы об экспорте, а другой пытается снизить стоимость художественных товаров, которые обычно облагаются *адвалорным налогом*.

Италия, являющаяся классической страной по добыче художественных ценностей, которые эксплуатировались веками, и первой, кто издал законы и наказания по этому вопросу, естественно, лидирует в загадочном искусстве контрабанды. Высокие тарифы Соединенных Штатов, но недавно отмененные, и невероятные цены, которые платят граждане за антиквариат и произведения искусства в целом, делают эту страну наиболее подходящей для иллюстрации отрасли контрабанды, цель которой - избежать таможенных сборов.

Читая старые и современные законы, принятые против незаконного вывоза произведений искусства, невольно задаешься вопросом, как такая смелость все еще существует и как еще должны быть люди, готовые противостоять суровости этих законов. Известно, что Медичи предписывали наказания во второй половине шестнадцатого века; последовавшие за этим папские законы были, пожалуй, еще более драконовскими, не говоря уже о железных законах бывшего королевства Обеих Сицилий, самых суровых из всех. Современные правительства, может быть, и не так свободно наказывают преступника тюрьмой и галерами, но они не менее суровы к преступнику. Денежные штрафы, безусловно, чрезвычайно велики, порой они достигают крупных состояний.

Действующие законы об экспорте произведений искусства из Италии носят превентивный характер, которого не было в старых постановлениях. Каждый владелец произведения искусства в конечном счете несет ответственность сам и обязан предъявить его инспекторам Экспортного ведомства, которые после тщательного изучения дают разрешение на пересечение границы или отказывают в нем. При выдаче разрешения необходимо уплатить налог в размере от 5 до 20% *адвалорной* стоимости, согласно оценке инспектора, и если объект покинет страну после отказа в выдаче разрешения, владелец будет привлечен к ответственности и может предстать перед судом для ответа за свои действия и выплаты компенсаций.

Итальянская пословица гласит: *Fatta la legge trovato l'inganno*, что в вольном переводе может звучать так: Издайте закон, и средства уклонения будут найдены.

В некотором роде такова судьба законов о защите искусства в Италии: чем они строже и осмрительнее, тем, по-видимому, нарушитель закона становится соответственно смелее и проницательнее.

Способ, которым итальянские власти время от времени оказывались обманутыми, указывает на масштабы, которых достигла проницательная деятельность нарушителей закона, и на то, как их искусство почти превратилось в науку, даже требующую помощи психологии - в данном случае глубокого изучения ошибочных особенностей поведения чиновников.

Несколько стычек между двумя заинтересованными сторонами послужат для демонстрации разнообразия *методов работы*, применяемых нарушителями закона, и их окончательного успеха над легко побеждаемым противником.

В случае картины, представляющей необычную художественную ценность, произведения, которое не внесено в список запрещенных в официальном каталоге, и воспроизведение которого неизвестно властям, но которое, тем не менее, может благодаря своим хорошим качествам привлечь внимание даже обычно неопытных инспекторов — в основном искусствоведов литературного направления, — произведение преобразуется в мазню без повреждения картины или изменения какой-либо существенной части. Этот процесс в точности противоположен тому, когда помогают плохой картине путем искусной реставрации и дополнений. Здесь речь идет о том, чтобы свести хорошую работу к явно плохой, чего можно добиться главным образом за счет завуалирования хороших качеств работы, изменения хорошего рисунка за счет искусного введения оскорбительной диспропорции конечностей и т.д. Однако есть разница между работой, направленной на то, чтобы украсить картину, и работой, направленной на обратное. Первый, с целью облегчения продажи, является постоянным, второй — лишь временным, просто для получения разрешения на экспорт. Эта последняя работа должна быть выполнена таким образом, чтобы ее можно было смыть без ущерба для работы после того, как картина благополучно пересекла границу. Для этой операции обычно наносится слой клея в качестве подготовки, затем изменения наносятся темперой на слой клея, который легко растворяется в воде, вместе с ретушью, когда работа должна быть восстановлена в исходное состояние.

Аналогичному обращению подвергаются также статуи, бюсты и барельефы, особенно если они изготовлены из материала, позволяющего добавлять детали, которые впоследствии можно удалить без ущерба для оригинала. Вряд ли можно поверить в то, насколько хорошо выполнена работа и насколько успешной она окажется. Безопасность заключается в том факте, что, если вопрос будет поднят впоследствии, когда работа будет продана какому-нибудь известному коллекционеру за пределами страны, ничего нельзя будет сказать или сделать, поскольку было получено предварительное разрешение и нет графических доказательств того, что работа была сделана специально для этого случая.

Естественно, этот метод не является повседневным или обычным явлением, и, как мы уже заявляли, он не может быть применен к хорошо известным работам, фотографии которых могут быть получены для опровержения доказательств.

Иногда предпринимается нечто большее, чем ретуширование или очевидное искажение художественных качеств произведения. Один антиквар, намеревавшийся отослать картину, которая могла быть задержана на экспортном складе, обклеил картину бумагой, а затем, нанеся обычный слой клея, нарисовал темперой очень посредственный пейзаж. Таким образом, он получил разрешение на экспорт и упаковал свою работу в соответствии с законом на глазах у властей, после чего case был ими опечатан и благополучно отправлен на границу.

Оставляя бесконечные уловки, которые можно было бы более или менее объединить с вышесказанным, мы рассмотрим другие любопытные способы получения разрешения, методы, показывающие, что обманщик является таким же хорошим наблюдателем человеческой природы, каким он является настоящим психологом.

Известный торговец безделушками вошел в Экспортный офис, принеся с собой "Делла Роббиа". Согласно обычаю, когда требуется официальный осмотр, барельеф был упакован заранее для получения разрешения и печати ведомства. Сняв крышку с кейса, дилер протянул документы инспектору на подпись.

“Вы, должно быть, принимаете нас за дураков”, - сказал тот, пораженный красотой работы. “Вы действительно думаете, что мы разрешаем вывозить такие работы из страны?”

“Ну, ничего не говори, и я все объясню — смотри сюда”.

Барельеф был извлечен из витрины, и продавец перочинным ножом соскреб кусок штукатурки с явно состарившейся обратной стороны, обнажив не только свежееобжигаемую глину, но и клеймо известной современнойкерамической фабрики.

“Современно! Признаюсь, я никогда бы об этом не подумал.

“Сохраните наш секрет”, - взмолился торговец безделушками. “Вы же видите, они отправляются в Америку”.

Убедившись, что его профессиональная честь в безопасности перед дилером, который, естественно, не раскроет ошибку, и не считая, что в сферу его деятельности входит следить за тем, чтобы американцев не обманывали так, как его самого, инспектор дал разрешение при условии, что документы должны быть честно подтверждены декларацией “современный”.

Позже прокурорилер представился с аналогичной работой. Едва дело было возбуждено, как тот же инспектор воскликнул: “Ох уж эти американцы! Еще одна кукушка”.

“Что ж, поскольку вы останавливаете производство подлинников, нам приходится довольствоваться рассылкой подделок”, - заметил дилер снамеренной лестью.

- Похоже, они процветают, - засмеялся инспектор, подписывая бумаги и опечатывая дело для дальнейшей проверки.

Излишне объяснять, что на этот раз это был подлинный "Делла Роббиа", присланный со всеми необходимыми юридическими документами и помеченный служителем закона как современное произведение.

Несколько лет назад римский антиквар, владелец статуи тонкой греческой работы, знал, что если работа будет представлена в Экспортное бюро, в разрешении будет отказано. Статуя была извлечена из земли в виде трех отдельных частей и впоследствии собрана заново, и было сочтено разумным снова разобрать ее на части и отправить в таком виде. Голова, самая изысканная часть, была перевезена туристом через границу в качестве багажа, туловище было отправлено из Рима для получения разрешения отофиса другого города, а ноги были единственной частью, которая покинула столицу с свободного и ничего не подозревающего разрешения Центрального офиса.

Мраморная статуя, ныне находящаяся в Художественном музее в Берлине, произведение героических пропорций, пересекла границу в два приема, каждый предмет был упакован в отдельные сундуки, какими пользуются дамы. Статуя была распилена надвое по линии драпировки таким образом, что, когда две части были соединены, стык едва ли мог привлечь

внимание. Чтобы большой вес не вызвал подозрений, два мраморных блока были выдолблены и таким образом значительно облегчены. Две части статуи были сначала перевезены в Париж, эту гавань контрабандных товаров, где они воссоединились, и реконструированная статуя, наконец, была отправлена по назначению. Несмотря на то, что соединение выполнено искусно, оно заметно опытному глазу при ближайшем рассмотрении. Интересно, обнаруживали ли когда-нибудь власти музея, что их прекрасный образец римского Возрождения, который был куплен одним экземпляром в Италии с уверенностью, что доставить его в Берлин - дело дилера, был доставлен в двух залатанных экземплярах, почти таких же пустых, как гипсовый слепок.

Еще одна любопытная форма контрабанды, которую следует отнести к методам внушения, заключается в том, что она заключается в том, чтобы возмущать и влиять на мнение сотрудника экспортного бюро или, при необходимости, на мнение его непосредственного начальника, очень часто хранителя музея или высшего авторитета в области искусства в провинции.

Такого рода намеки сопровождаются несколькими способами. Иногда коллега как бы случайно заходит в офис, когда витрина уже готова к осмотру, и, увидев предмет, восклицает: "Наконец-то эта ужасная вещь продана!"

Его, естественно, попросят объяснить, что он знает по этому поводу. Он может сказать, что ему ее предлагали, но он отказался от нее, потому что перекрашивал и реставрировал такой-то. Скорее всего, в заключение он скажет: "Спросите человека, который восстановил ..." Конечно, другого сообщника.

Хотя это может показаться наивным и clumsy для постороннего человека, этот последний метод был известен работают очень хорошо. Этого также следует ожидать, если принять во внимание глубину и масштаб итальянской официальной мудрости в вопросах искусства, должность инспектора заполняется в основном писателями или искусствоведами, ищущими работу в правительстве; или, возможно, это могут быть студенты, только что окончившие университетский курс по искусству, основным предметом изучения которых являются исторические исследования. Несомненно, они превосходно информированы, что касается художественной эрудиции, но им не хватает опыта, и проблема в том, что главным требованием в такой конторе, как Экспортное бюро, является многолетний опыт и верный глаз, досконально знающий торговлю редкостями и ее особые способности обманывать. Одно слово сомнения, произнесенное в нужный момент, творит чудеса, когда имеешь дело с людьми, у которых так ужасен недостаток практических знаний.

Мы вспоминаем случай с инспектором, который не был уверен в художественной ценности картины и в конце концов обратился к опыту своего непосредственного начальника, куратора музея и известного искусствоведа. Изучив работу, последний признал ее хорошим образцом феррарской школы и заявил, что разрешение не может быть выдано. Владелец и потенциальный экспортер, пользующийся большим авторитетом антиквар, обратился к куратору, который распорядился перенести картину в свою отдельную комнату с целью тщательного изучения. Он обратил внимание куратора на перекрашенную и отремонтированную часть работы. Окончательно убедившись, что картина представляет собой не что иное, как шокирующий образец современной реставрации, куратор дал разрешение. Друг, который присутствовал при этом и заметил довольную улыбку дилера, спросил его впоследствии, действительно ли работа была такой плохой, какой он представлял куратору.

“Ни единой ретуши”, - последовал ответ, - “самая настоящая”.

“ Но ты убедил его. Ты указал на восстановленные детали.

- Да, внушение - одно из наших самых грозных орудий, - согласился антиквар, расплываясь в лукавой улыбке. “ Да. Внушение - один из наших лучших помощников”.

Признавая, что многие сотрудники Экспортного отдела совершенно непригодны для выполнения своей сложной задачи из-за особой формы образования, мы готовы признать, что определить практически на месте, что может безопасно покинуть страну, а что должно быть сохранено, непросто. Подражания порой настолько совершенны, что даже самый опытный глаз, без зрелого и хорошо продуманного изучения объекта, склонен быть обманутым.

Итак, много лет назад один из сыновей профессора Костантини, хорошо информированного флорентийского антиквара, сделал копию работы Антонелло де Мессина, которая находилась в коллекции его отца. Копия была сделана, чтобы угодить другу-англичанину, и, будучи написана на старой деревянной панели с надписью wогm-е, так искусно имитировала оригинал, что ее можно было принять за нее. Когда работа должна была быть вывезена, чиновник отказал ему в разрешении на том основании, что она была написана великим мастером и, следовательно, должна остаться в Италии. Однако, поскольку молодой художник настаивал в своем заявлении на том, что это копия, сделанная им самим, была подана апелляция к куратору Флорентийской галереи Уффици профессору Ридольфи. Последний подтвердил вердикт инспектора, повторив запрещающий судебный запрет, и было проведено своего рода совместное расследование при содействии профессора Супино, куратора Национального музея, профессора Элиа Вольпи, высокоуважаемого флорентийского антиквара, и немецкого художника, исполняющего обязанности реставратора картин в галерее Уффици. Они единодушно объявили произведение эк старым. Некоторые приписывали его самому Антонелло, другие - его школе, не было никаких подозрений в модернизме. Впоследствии все дело было улажено так, как и должно было быть с самого начала. Профессор Костантини пригласил профессора Ридольфи и других посмотреть оригинал картины в его доме.

Когда в Соединенных Штатах все еще действовал высокий тариф на импортируемые произведения искусства и диковинки, контрабандисты полагались главным образом на заниженную стоимость, поскольку ортодоксальная контрабанда, а именно ввоз в страну без какой-либо уплаты пошлины, вряд ли была возможна под бдительностью проницательных чиновников Таможенной службы. Таким образом, великое искусство контрабанды известных произведений искусства и антиквариата, всегда податливое к обстоятельствам, основывалось главным образом на невежестве так называемых оценщиков. Поначалу юридическая оценка, приложенная к документам, сопровождающим товар от места его отправления, была достаточной и обсуждалась очень редко. Постепенно у агентов Таможенной службы Соединенных Штатов возникли подозрения, и для подтверждения низкой стоимости мне стало необходимо скорректировать объекты почти таким же образом, как это делалось для получения разрешения на экспорт в итальянском ведомстве.

Один из приемов, применяемых в случае с мебелью, заключается в удалении всех декоративных и резных деталей путем разъединения или распиливания, а затем полировки или каким-либо образом приведения в порядок оставшегося свободного места. Украшения

отправляются отдельно для замены, когда предмет мебели окажется вне досягаемости таможенных законов.

Обученные контрабандисты обычно считают, что служащие таможни во всем мире очень плохо разбираются в искусстве. Они считают, что они способны поднять большой шум из-за неподходящего товара и позволить тем, кто подлежит пошлине, ускользнуть у них из рук. Нечто подобное произошло на таможне в Берси, Париж, где Ре, без намерения провозить контрабанду или обманывать чиновников, итальянский дилер Даззи пришел платить пошлину как бы шиворот-навыворот. Вместе с другими вещами Даззи ввозил во Францию шкатулку из современной бронзы, имитирующую предметы помпейской археологии и покрытую неприличной патиной, зеленой, как кожа ящерицы, и кусок шелкового дамаса семнадцатого века, который по французским законам должен был быть беспошлинным, поскольку оплачиваются только антикварные товары восемнадцатого века и более поздних версий. После долгого обсуждения оценщик Таможни решил, что, поскольку, по его мнению, дамаск сделан из современной ткани, он должен платить пошлину и что бронза, которой, по его предположению, две тысячи лет, может ввозиться без пошлины. Даззи понял, что этот странный обмен репликами был всего лишь пользой, и подчинился странному вердикту без дальнейших замечаний.

В Италии закон об экспорте, призванный предотвратить массовый вывоз прекрасных произведений искусства, часто используется в своих интересах ловкими торговцами, которым удается задержать свой посредственный товар в экспортном бюро, а когда вывоз наконец разрешен, использовать кратковременное задержание для усиления достоинств экспортируемого объекта.

Этот трюк практикуется до такой степени, что, особенно в Америке, нет ничего необычного в том, что я слышу, как любитель перевозит какую-нибудь ерунду с замечанием: “Это было остановлено итальянскими инспекторами, но мой человек сумел довести дело до конца, смазав лапу...”

Имитация работы Беллано, барельеф из глины, находилась на хранении в экспортном отделе, а затем была допущена к ввозу, поскольку была признана современной. Этого было вполне достаточно, чтобы объявить работу превосходной, настолько превосходной, что ее задержали в Итальянском экспортном офисе. Барельеф теперь выставлен в коллекции нью-йоркского любителя, а романтическая история об отказе в разрешении добавляет изюминку и привлекает особое внимание к шедевру, и все же...!

Это более или менее темная сторона торговли редкостями и различными сомнительными силами, которые многие коллекционеры называют “черной полосой”. Как будет показано ниже, “черная полоса” - парижское выражение, обозначающее более ограниченную сферу деятельности.

Как новичку справиться с такими трудностями? Знакомство со своеобразной *средой, которой* следует избегать при торговле антиквариатом, требует времени, научиться обнаруживать реставрации и ремонтные работы, мы имеем в виду нецелевой ремонт, - это само по себе искусство, требующее значительного опыта.

Подводя итог, можно сказать, что, ежедневно стремясь стать более эффективным, как можно меньше полагаясь на помощь других или зная, как выбрать правильный вид помощи, очень важно быть осмотрительным, в принципе предполагать, что новичка, скорее всего, обманут с

самого начала, и верить, что в совете Поля Юделя больше мудрости, чем люди готовы думать, *Итак, будьте атеистами в предметах искусства* (Относитесь к предметам искусства скептически!).

ГЛАВА XVI

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КАЧЕСТВА ПОДРАЖАТЕЛЕЙ

Скульпторы — Несколько примечательных примеров—Искусство Бастианини и приключения его Джироламо Бенивьени—Современная имитация искусства эпохи Возрождения, выставленная в Мюнхенском музее как подлинный антиквариат—Искусство и метод скульптора—Верроккьо, Роббиа и компания, Лтд.—Искусство синьора Натали и патина синьора Бонафеди—Различные методы потенциальных создателей произведений старых мастеров—Живопись—Сиенская школа подражания—Опытмистера Солтинга — Имитация профессором Эцио Марци произведений старых мастеров Фламандская школа—Каменные и декоративные работы—Искусство профессора Орландини—Изделия из железа—Оружие и т.д.

С точки зрения искусства, создатель “находок”, имитатор шедевров и создатель фальшивых “*изысканных блюд*” не являются привлекательными личностями. Ценность их искусства — если оно заслуживает столь благородного названия — скорее всего, исчезнет, как только схема будет обнаружена, и оставит нас с чем-то вроде разочарования, испытываемого при просмотре сценических сцен среди бела дня.

Простой имитатор, человек, который честно заявляет, что его работа современна, хотя и имеет более высокие моральные стандарты, чем его товарищ-фальсификатор, вряд ли заслужит наше восхищение. Разница между ними, с художественной точки зрения, в том, что один склонен раздражать нас с самого начала, другой — только после того, как мы “попались”, первый обманывает только себя, когда считает свое лоскутное одеяло хорошим искусством, второй готов обмануть любого, кто поверит его художественной лжи. Однако высоко над этими двумя классами стоят несколько одаренных существ, которые, кажется, действительно впитали художественные качества искусства эпохи Возрождения до такой степени, что обрели новую и подлинную индивидуальность — современную по времени, но старую и верную прошлому в творческой концепции. В этом случае имитация становится творческой, как мы уже говорили, она возвышается до ранга настоящего искусства.

До настоящего времени, с тех пор как была впервые представлена превосходная работа Бастианини, многие из подражателей, которые последовали за ним и успешно воспитывали музеи и любителей искусства, принадлежат к ордену банальности. Их успех в основном обусловлен недостатком практики у кураторов, коллекционеров и знатоков в целом.

Более поздние имитации, обманувшие самые искусственные глаза во Флоренции, Мюнхене и Париже, выявили имена двух скульпторов, Дзампини и Натали, которых, помимо их способности к подражанию, можно, как и Бастианини, изучать и восхищаться *как таковых*.

У обоих этих художников есть кое-что общее со скульптором w, который озадачивал всех французских ценителей Второй империи. Оба, как Бастианини и другие хорошие и честные подражатели, сколотили состояния на других, а не на своих собственных; как и он, они продавали свои изделия как современные, но поняли, что, как только белиотказался от антиквариата, они достигли баснословных показателей.

Портретный бюст Джироламо Бенивьени— за который Бастианини получил 350 франков, в конце концов был продан Лувру за 14 000 франков. Прежде чем попасть в парижский музей, она прошла через руки Фреппы —орентийского антиквара—Ноливеса, знатока, путешествовавшего по Италии в поисках “находок”, и Ньюверкерка, всесильного протекже принцессы Матильды Бонапарт, который был ответственен за ее приобретение музеем.

Это классическое произведение подделки стоит вспомнитьво всех деталях, вместе с ажиотажем, последовавшим за заявлением Бастианини о себе как об авторе бюста Бенивьени и унижительной фигуры, вырезанной официально признанными знатоками и искусствоведами после *развязки*.

Вопреки общему способу, принятому подражателями и фальсификаторами, копировать различные детали тут и там из работ эпохи Возрождения, соединяя их в предполагаемый *оригинальный ансамбль*, Бастианини настолько впитал характер пятнадцатого века, что могработать без непосредственных подсказок, кроме влияния воспоминаний и мастерства, которые он приобрел, копируя старые добрые модели в подготовительный период. Таким образом, работа была сделана прямо с натуры, моделью был выбран старик по прозвищу *Приоре*, работавший на сигарной фабрике. Когда глина была еще свежей, пораженный необычным ренессансным стилем бюста, кто-то предложил название, под которым его в конце концов окрестили, и Бастианини начертал слова: Hier^{MUS} Benivieni.

Имя Джироламо Бенивьени, друга-поэта Савонаролы, соответствовало строгим чертам портрета, а скромный служащий флорентийской сигарной фабрики хорошо представлял один из самых ярких типов республиканской Флоренции.

Когда в 1867 году Ноливес выставил работу Бастианини как образец скульптуры эпохи Возрождения на Ретроспективной художественной выставке во Дворце Елисейских полей, влиятельный искусствовед написал:

“Мы не были знакомы с Бенивьени, но готовы поклясться, что этот портрет должен быть чрезвычайно похож на него. Кто тот художник, который смоделировал это? Мы почти испытываем искушение обозначить работу цепочкой имен из славного периода флорентийского искусства ”.

Отмечая, кстати, что искушение искусствоведа составить длинный список имен в порядке атрибуции просто восхитительно, мы можем заявить, что прославленный писатель был не единственным, кого поймала и одурачила капитальная работа Бастианини. Предполагаемый Джироламо Бенивьени вскружил головы всем представителям художественной интеллигенции Парижа.

Позже, когда коллекция Нолива была выставлена на аукцион, бюст был приобретен, как мы уже говорили, Ньюверкерком за сумму 13 600 франков и, наконец, помещен в Лувр.

Говорят, что, полагая, что бюст антикварный, Ноливз написал Бастианини, подтрунивая над его грубой ошибкой, из-за которой такая колоссальная “находка” выскользнула у него из рук.

Наконец-то стало известно имя Бастианини как автора бюста. Восхищение начало остывать, мнения относительно подлинности работы разделились, и по этому поводу разгорелась долгая полемика.

Когда Бастианини, до тех пор малоизвестный флорентийский художник, наконец заявил в письме, отправленном в итальянскую газету *Diritto*, что автором "Бенивьени" является он сам, его сочли самозванцем.

Одним из других, кто оспорил утверждение Бастианини, был талантливый скульптор Лекен, который зашел так далеко, что назвал флорентийского художника лжецом, утверждая, что люди, которые могли лепить из глины такие формы, как у бюста, больше не принадлежат этому миру, давным-давно исчезли. В конце своей инвективы в адрес флорентийского скульптора месье Лекен поклялся, что, если Бастианини сумеет доказать, что он является скульптором Бенивьени, он сам будет готов служить такому скульптору, хотя бы для того, чтобы замесить его глину.

Было бы утомительно следить за длинной и острой полемикой, из которой Бастианини волею-неволей вышел победителем. С обеих сторон были написаны брошюры и статьи, сам Бастианини принял участие в полемике и показал себя остроумцем, достойным тех старых флорентийцев, которых Данте называет “*биззарро*”.

Неопровержимые доказательства — первый гипсовый слепок головы, который сохранился у скульптора, свидетели, видевшие Бастианини за работой, заверения модельераэля и его истинное сходство с псевдо-Бенивьени - пресекают всякую возможность дальнейшего обсуждения. Настоящим автором бюста эпохи Возрождения, который озадачил образованную публику французской столицы, вне всякого сомнения, был Бастианини.

Естественно, это было непервое эссе Т. Бастианини. В 1864 году бюст его работы, изображение Савонаролы, был выставлен во дворце Риккарди во Флоренции. Эта работа тоже была принята за антикварную. Винченцо Каппони, флорентийский торговец, приобрел его за 640 франков и продал за десять тысяч. Другая работа, изображающая очаровательного флорентийского юношу, поющую девушку, была продана месье Эдуарду Андре из Парижа.



Воскрешение.

Работы синьора Ферранте Дзампини, купленной в Мюнхене как произведение XV века. Дзампини был умным итальянским художником, который обладал редким даром имитировать работы эпохи Возрождения. Он никогда никого не обманывал своими имитациями, но его работы, прошедшие через несколько рук, в конце концов обманули ценителей Мюнхенской галереи.



Pietà.

Автор: Sig. Ферранте Дзампини.

Имитации Бастианини настолько превосходны, что сейчас они высоко ценятся коллекционерами и покупаются музеями по чрезвычайно выгодным ценам. Музей Виктории и Альберта располагает одной из самых полных коллекций искусства Бастианини, где можно увидеть весь ассортимент этого гениального подражателя эпохи Возрождения почти *в полном объеме*.

Синьор Ферранте Дзампини, чьи имитации ввели в заблуждение музей Мюнхена и многих хороших знатоков и специалистов, работал другими методами.

Пьета — большой люнет, который вместе с другими работами так сильно обманул художественные авторитеты Мюнхена, — перешла во Флоренции из мастерской Ферранте Дзампини в хорошо известное ателье Синьора Бонафеди, художника незаурядного таланта, чьи способности в раскрашивании и придании глине патины не имеют себе равных. Впоследствии эта работа была продана (за 1200 франков) как современная профессору Паолини, скрипачу, который также продал ее как современную немцу, и, наконец, через череду коллекционеров Пьета попала в Мюнхенский музей за 14 000 франков.

Говорят, что открытие его современного авторства произошло благодаря преуспевающему флорентийскому антиквару, коллекционеру, который обострил свою природную бдительность после печального опыта, когда он купил бронзовую работу ныне живущего немецкого художника в качестве работы Кватроченто, и который в состоянии знать не одну *историю* благодаря постоянной сети информаторов. В этом случае его информатор, по-видимому, был под рукой в лице его упаковщика.

Что касается других антикваров, не получивших предостережения от добрых информаторов, то они были более или менее увлечены работами синьора Дзампини, которые время от времени появлялись на рынке с 1904 года. Меньшее исключение, по-видимому, было сделано для работ другого современного подражателя, синьора Натали. Его копии, сделанные ранее его лучшей работы, купленной Лувром, похоже, разошлись очень далеко; некоторые из них до сих пор пользуются неизменным почетом как работы эпохи Возрождения в частных коллекциях.

Первой работой Ферранте Дзампини был портрет дамы, тонко выполненная голова, очевидно, созданная под непосредственным впечатлением от тех бюстов, приписываемых Лоране, тех, которые Курайхо настаивал называть посмертными масками. Это произведение, однако, не имело успеха в мире антиквариата, оно путешествовало с места на место и, наконец, верное, как почтовый голубь, вернулось к человеку, который купил его у скульптора.

Затем последовала поразительно тонкая глиняная голова. Он очень напоминал портрет Коллеони, хотя и придавал генералу Венецианской республики более состарившийся вид, чем у конной статуи в Венеции: его охотно покупали как работу Верроккьо.

С тех пор Дзампини создал несколько произведений своего особого искусства. Хотя они заработали большие суммы денег, его собственная прибыль была невелика.

Любопытным доказательством превосходства Дзампини в имитации Кватроченто является следующий случай. Французский коллекционер купил у флорентийского дилера подлинное

произведение эпохи Возрождения и работу Дзампини. Отвезя две покупки в Париж, коллекционер отправил обратно *настоящее* изделие как подделку, сохранив бюст Дзампини как признанный подлинный объект искусства. Мюнхенская принцесса владеет одной из лучших работ нашего скульптора, которая до сих пор не поддается никаким доказательствам — даже сейчас, после того как мюнхенские разоблачения просветили баварских ценителей.

Профессор Х. из Флоренции, знаток, способности которого не вызывают сомнений и чей опыт высоко ценится любителями искусства, купил глиняный бюст работы Дзампини, полагая, что это произведение четырнадцатого века. Через некоторое время после того, как он передал предмет в свою коллекцию, глина начала отслаиваться и на ней появились признаки прогрессирующего осыпания, обычно называемого *слоями*.¹

¹ “Sbullettare” означает шелушение терракоты, из-за которого она покрывается маленькими дырочками, как будто изъедена оспой. Это слово происходит от *bulletta* (гвоздь или прихватка), жертва на полу выглядит так, как будто гвозди были грубо вырваны.

Следует сказать, что Дзампини часто использует глину Импрунета (ту, что использовала делла Роббиа), и он не знал, что для предотвращения образования накипи — явления, которое может проявиться через месяцы после выпекания изделия — эту глиняную массу необходимо увлажнять, как только она выходит из печи. Если бы это было сделано, работа была бы сохранена от того любопытного масштабирования, которое в конце концов открыло правду о бюсте. Если бы не это непредвиденное обстоятельство, работа, возможно, все еще играла бы свою роль в мире антиквариата.

Профессор Х., однако, знал, что антикварные бюсты не подвержены этому специфическому виду оспы, и позвонил посреднику, который помогал в завершении сделки, и другу, разделявшему его восхищение, и поделился с ними своими подозрениями. Затем бюст на некоторое время исчез. Позже, однако, тот же самый друг профессора Х., который восхищался бюстом до того, как его начали масштабировать, был приглашен еще раз полюбоваться им в коллекции профессора У., другого известного ценителя, который купил его как антиквариат. По каким-то своим соображениям, возможно, чтобы не портить удовольствие новой владелице, друг не раскрыл секрет макияжа. Но Импрунета клей, казалось, была полна решимости донести правду до всех, несмотря на обстоятельства. Через несколько дней работа, которая уже была приписана Верроккьо новым владельцем, снова начала шелушиться, и секрет ее современной даты был раскрыт во второй раз. Профессор И., честный торговец и мошенник, обладающий такими способностями, что может позволить себе промах без потери заслуженной репутации, посмеялся над сыгранной с ним остроумной шуткой и закопал Верроккьо в своем подвале - “Эребус”, к которому все честные антиквары относят свои неудачные сделки.

Барельеф, который был куплен Лувром по более крупной цене, чем любое другое недавнее приобретение подобного рода, является работой молодого скульптора Натали, флорентийки, которая недавно проявила себя как искусная имитаторница эпохи Возрождения. В газетах уже писали о последней роли, сыгранной предполагаемым Верроккьо в Музее, и о великолепной сумме, заплаченной за нее. Что общеизвестно, так это то, что у куратора открылись глаза — мудрость и знания часто пробуждаются именно таким образом! — анонимным письмом,

написанным от потерпевшего потенциального партнера по роману, который был, так сказать, “лишен шиллинга” в результате выгодной сделки.

* * * * *

Хотя Бастианини, Дзампини и Натали, по-видимому, работают в одной области и с одинаковыми целями, они настолько существенно различаются по качеству и характеру своей работы, что заслуживают краткого сравнения.

Бастианини, который процветал, когда искусство знатока еще не имело мощной помощи фотографии, в некотором смысле оказывается в невыгодном положении по сравнению с другими, и это несмотря на то, что его качества современного скульптора, даже академические, были, возможно, более основательными, чем у них.

За исключением его Бенивьяни, бюста Савонаролы и нескольких голов пожилых людей, в которых скульптор раскрывает свои лучшие качества подражателя Кватроченто, его работы носят запутанный и, следовательно, более слабый характер. Мы очень сомневаемся, что некоторые из его женских головок, выставленных сейчас в Музее Виктории и Альберта, могли бы обмануть в наши дни даже посредственного ценителя искусства.

Во второстепенных работах Бастианини, вероятно, можно найти объяснение этому любопытному артистическому темпераменту — он любил современную жизнь и гордился тем, что готовил макароны по-неаполитански румяными, он утверждал, что был лучшим танцором на балу (*джокаторе ди паллоне*) своего времени и мог переходить от современного искусства к имитациям старины с легкостью, которая поражает нас. В его менее важных работах очевиден колеблющийся ум, раскачивающийся подобно маятнику между современным и античным искусством. Ясно, что две художественные личности попеременно работали в сознании Бастианини, не оставляя глубокого или постоянного впечатления. Следовательно, имитации этого художника несут в себе все признаки непосредственного внушения — мимолетные впечатления ловко пойманы и объединены в удивительно гармоничное целое благодаря его незаурядному мастерству лепки. Именно этот счастливый *общий ансамбль* (суммирование качеств и обстоятельств) поднял художника над уровнем очевидного подражателя, особенно при моделировании определенных произведений искусства, характер которых, казалось бы, соответствует первоначальному впечатлению — возможно, какому-нибудь раннему сувениру или первой копируемой работе, - которое он получил от мастеров эпохи Возрождения..... ,

С Ферранте Дзампини художественная эволюция несколько изменилась в обратную сторону. Человек молчаливого нрава, склонный к мечтаниям и мистическим наклонностям, он, должно быть, обдумывал, любил и страстно лелеял свою идею, прежде чем придать ей форму. Восставая против любого академического ига, он вскоре начал проявлять сентиментальность к работам прошлого, задавая этим старым мастерам вопросы о причине, по которой их сентиментальность должна вступать в противоречие со схоластическим обучением. Должно быть, он действительно насытил свой разум старыми формами, прежде чем взяться за моделирование. Видеть, как он работает с моделью, даже без подсказки, помогающей его творению, заставляло почти поверить, что с помощью какой-то гипнотической силы душа старого мастера перешла в его собственную, и что в данный момент он наслаждается всей восхитительной свободой безответственности.

Таким образом, в то время как Бастианини работал в хорошо освещенной студии, заполненной гипсовыми слепками творений Верроккьо, Поллахуоло и других великих мастеров, Дзампини моделировал в маленькой комнате, работая при самом слабом освещении, в окружении голых серых стен. Почти нарисовав блинда, этот скульптор считает, что он может уверенно доминировать над массами и быть в более тесном контакте со своим видением. Возможно, великое единство его работ отчасти объясняется этим необычным методом моделирования, методом, который, хотя и позволяет ему обнаруживать ошибки в массе и корректировать общие линии композиции, в то же время гармонично сочетает в себе характеристики старого стиля, которому он подражает.

Можно сказать также, что во время Bastianini редко покушались композиции в bas-Pelief, ограничившись его основной труд подражания для головок, Зампини смело нападает на трудности большие барельефы и группировать фигуры. Хотя работы Дзампини смутно наводят на воспоминания — либо по композиции, либо по форме, — этому скульптору следует приписать необычную силу синтеза, и мы не удивлены, что власти Мюнхена были обмануты его искусством.

Мастерство Натали носит иной характер. Этот молодой художник — автор "Крещения", люнета, купленного Лувром как работа ВеррокаЧео, — демонстрирует большую универсальность, даже когда не подражает старым мастерам, и он, прежде всего, виртуоз — настоящий продукт латинского мастерства.

Но следует добавить, что, хотя люнет Лувра демонстрирует удачную композицию, с очаровательными деталями тут и там в его интерпретации, он не обладает интимными качествами, сущностным единством, присущими работе Дзампини. Последнее может быть принято за Верроккьо или нет, в зависимости от способностей или оценки критика; но люнет Натали можно было бы модернизировать как "Верроккьо и компания", или (поскольку в "Ангелах" манера Андреа Роббиа чередуется с манерой Верроккьо) мы могли бы даже пойти дальше и описать составной результат как "Верроккьо, Роббиа и Компания, Лтд."

Не только потому, что Натали занимает комнату в студии Бонафедии, по—видимому, работает под руководством этого художника — по крайней мере, так было, когда у нас была возможность изучить работы этого превосходного имитатора, - но и непосредственно после работы в люнете Крещения возникает склонность смотреть на этого молодого художника как на человека, наделенного недостатками и хорошими качествами живописца, увлекающегося пластикой. Композиция, например, гармоничная и богатая, с удачным намеком на светотень, лишена прямоты формы, свойственной скульпторам, а лепка показывает, что онесть — и это даже с учетом задачи, которую художник поставил перед собой, имитируя работы Кватроченто, — плоскостности и сухости художника, который моделирует без пластического понимания или озабоченности. Эти характеристики, эти живописные качества, которых нет в современных работах синьора Натали, возможно, являются маскировкой, которой он иногда прикрывает свое прикосновение — прикосновение современного скульптора. Восхищаясь этой превосходной имитацией, мы должны сказать, что удивлены тем фактом, что ее не сразу распознали как современную работу.

От Бонафеди, художника, обладающего большой легкостью исполнения и необычайной универсальностью в качестве подражателя, простая ассоциация идей легко приводит к сиенским подражателям, которые на протяжении многих лет пользовались привилегией

быть самыми яркими подражателями работ раннего Кватроченто. Джони и другие, сами того не желая, обманули не одного ценителя. Один из этих сиенских продуктов был куплен мистером Солтингом за двадцать тысяч лир.

Нет никаких сомнений в том, что имитация, купленная мистером Солтингом как произведение старой сиенской школы, является одной из лучших, когда-либо созданных современной Сиеной. И все же любому, кто уже знаком с такого рода работами и видел хотя бы один экземпляр из множества, имевших большой успех у неохранных редакторов, не составило бы труда обнаружить первоклассную имитацию, которая так триумфально вошла в коллекцию Солтинга. Говорят, что мистер Солтинг вернул свои деньги, а картина была возвращена дилеру; примечательный случай и доказательство добросовестности, поскольку обычно, когда коллекционер обнаруживает, что его обманули, и не расположен держать это в секрете, продавца либо невозможно найти, либо он принял благоразумные меры и позаботился о том, чтобы быть в безопасности юридически.

По нашему мнению, рисунок сиенского имитатора слишком каллиграфичен, он слишком точно воспроизводит формы известных оригиналов, и это при том, что композиция не всегда свободна от плагиата, который слишком легко распознать. Некоторые из более поздних художников Флоренции и других стран расширили технику, казавшись менее раболепными, потому что лучше разбирались в качествах старых мастеров, и благодаря этому более глубокому пониманию их работы стали более убедительными и синтетическими.

Одним из таких характерных работников является профессор Эцио Марци из Флоренции, подражатель голландской школы, который никогда не продавал свои панно как антикварные, но чьи работы, как говорят, благодаря другим, попали не в одну коллекцию, где они считаются подлинными и вне подозрений. Его тенировщиков, которых теперь почитают как таковых, много, и если бы Марци вместо того, чтобы постоянно находиться во Флоренции, как большинство его соотечественников, которые, вообще говоря, никогда не путешествуют, предпринял одну из тех беспорядочных поездок, которые так любят американцы, осматривая коллекции тут и там, у него был бы хороший повод посмеяться в рукав.

Как и многим его итальянским собратьям по кисти, Эцио Марци присущи эклектичные тенденции и разностороннее мастерство исполнения. Но что отличает его от его братьев, которые также подражают искусству прошлого, так это то, что, когда он решает быть Эцио Марци в своей живописи, то есть рисовать что-то свое, истинно выражая свою индивидуальность, он может делать это, не заражаясь воспоминаниями о своем мастерстве подражателя. Одним словом, Марци — художник марки, чрезвычайно оригинальный и в полной мере темпераментный — редкая вещь среди подражателей чужому искусству. Что касается его пристрастия к плагиату, то он перепробовал самые разнообразные и непохожие школы прошлого, и тоже успешно. Однако его предпочтение, голландскому или фламандскому искусству в конце концов возобладавало. Возможно, в своих первых эссе Марци был очевидным имитатором, раболепствующим перед прямым внушением формы, маскирующим художественные кражи у старых мастеров обычной хорошо подобранной мозаикой, но теперь этот неизбежный подготовительный период отвергнут и превзойден. Подражая Тенирсу, этот художник действительно сочиняет голландские сцены без малейшего намека в своей студии.



Портрет.

Имитация голландской школы проф. Эцио Марци - итальянский художник, который выполняет свои работы без явного намека на плагиат, но который настолько разносторонен в голландской школе, что, если бы не его честная работа, он мог бы представлять опасность для любителей.

В то время как Марци предлагает нам хороший тип имитатора в живописи, а Бастианини и Дзампини показывают нам наилучшие возможности воображаемых персонажей в скульптуре, профессор Орландини из Флоренции имитирует декоративную скульптуру Кватроченто с отличными результатами. Мы можем повторить здесь тот же комментарий, что и об искусстве Марци: его работы тоже продаются как современные, но, увы, то, сколько декоративных каминных украшений и состаренных *лавабо*, которые сейчас украшают комнаты, являются работой Орландини, хотя демонстративно выставляются как чистые произведения эпохи Возрождения. Однако не всегда все так чисто, поскольку профессор Орландини временами вынужден идти навстречу амбициям заказчика и, таким образом, позволяет себе в полной мере использовать чрезмерную декоративность, создавая своего рода Кватроченто *usus Americanus*.

Тем не менее, если предоставить его собственным художественным наклонностям, мы не знаем никого, кто мог бы изготовить из камня Фьезоле камин, более похожий на произведение Дезидерио да Сеттиньяно aristocratic.

В качестве краткого наблюдения можно добавить, что профессор Орландини - скульптор старой школы, работающий в основном с твердыми материалами. Этот факт в значительной степени способствует приданию его искусству той строгой трезвости линий, которая является характерной чертой художника эпохи Возрождения.

В условиях нынешнего наплыва подделок было настоятельно рекомендовано, чтобы честные художники ставили свои подписи под своим современным антиквариатом, предотвращая таким образом опасность, которую представляют подделки, когда их выпускают на рынок умелые самозванцы. Есть несколько человек, которые подписывают свои постановки, но мы должны сказать, что такой акт не пользуется заслуженным успехом. Покупатель, по-видимому, требует определенной иллюзии, которая неизбежно была бы разрушена подписью у всех на виду. Кроме того, предположим, что для предотвращения любой возможной подделки все имитаторы должны решить подписать свою работу, какую гарантию могло бы представлять такое движение? Нет ничего проще стереть, чем подпись на картине, и для скульптора это детская уловка - скрыть отметину художника.

Коммерция сопряжена со своими рисками, которые могут навлечь позорное клеймо на любое предприятие, усложнить его работу и устранить неспособных. В нашей артистической среде такие риски удваиваются, таким образом, хотя "имитация" и ее черная сестра "подделка" представляют огромную опасность, они также, благодаря упомянутому повышенному риску, придают избранным, истинным ценителям исключительность аристократической касты.

И все же, в отличие от новичка, эти высшие существа, которые на собственном опыте научились справляться с опасными трудностями, повторяют вместе с Боннаффе:

"Не доверяй коллекционеру, который никогда не ошибается. Сильнейший тот, кто совершает наименьшее количество ошибок".

ГЛАВА XVII

МОШЕННИКИ, ФАЛЬСИФИКАТОРЫ И ЗАКОН

Подделка и фальшивомонетчики—Взгляды подделывателей произведений искусства— Слишком большая продуктивность помогает разоблачению фальшивомонетчиков—Брешь в броне молчания и таинственности—Взгляд коллекционера на опасную торговлю подделанными предметами—Законы и трибуналы—Гротескные дела в суде—М. Автографы Часлза —Коллекционер, которому не хватает Рамзеса — Фальсификатор ради наживы и тот, кто ради забавы — Некоторые моральные соображения о фабрикантах современного антиквариата.

Если отбросить моральные соображения, подделыватель предметов для коллекционирования гораздо более интересный персонаж, чем некоторые из его обманутых жертв. Его артистическая индивидуальность выделяет его из класса простолюдинов, особенность его профессии, хотя и не искупает дурной репутации его поведения, придает ему поэтический оттенок искусства и тайны, точно так же, как неопределенное чувство героизма или рыцарства может, по мнению человека с богатым воображением, превратить старомодного разбойника в классический тип пирата.

Эти немые работники, которые на самом деле зарабатывают свои деньги ложным предлогом, вводя в заблуждение и вводя в обман, действуя с бездушной энергией в том, что коммерческий ум мог бы назвать “их направлением деятельности”, нередко являются людьми щепетильными и честными во всех других отношениях, людьми, которым можно смело доверять.

Как мы уже говорили ранее, коллекционер частично несет ответственность за то, что отличные имитаторы иногда превращаются в фальшивомонетчиков. Спросите фальсификатора, как получилось, что он стал таким, и в девяти случаях из десяти вы либо услышите, что ему надоело видеть, как другие извлекают неоправданную прибыль из его работы, либо что его побудило соображение, что есть дураки, готовые заплатить в десять раз больше стоимости его работы, при условии, что он не претендует на авторство, и будет притворяться, что его работа антикварная. Довольно любопытно, что, когда их спрашивают о начале их мошеннической профессии, некоторые говорят о своем переходе от честности к нечестности с скрытностью сбившейся с пути женщины; другие, возможно, большее число, хвастливы и склонны гордиться успехом, достигнутым их подделками.

Ларошфуко написал в своих *Максимах*, что легче обмануть себя, чем других. Хвастливый класс мошенников несколько изменил смысл этой поговорки, их общий принцип заключается в том, что легче обманывать других, чем себя. Эту истину, однако дает обманщик излишнего доверия и слишком плодотворной деятельности в создании фиктивных шедевров, и в конечном итоге способствует разоблачению его махинаций и окончательного разорения то, что он считает, и как оказалось, очень гетипгенеративной бизнес. Многие открытия фальсифицированных *кулинарных шедевров* происходят из-за чрезмерной продуктивности фальсификатора. Его уверенность в себе увеличивает его активность до угрожающих размеров, что, естественно, увеличивает вероятность разоблачения.

Однако мошенник действует как человек, держащий язык за зубами, всегда настороже и очень редко застигнутый, можно сказать, врасплох. Тем не менее, у него тоже есть то, что в причудливой метафоре можно было бы назвать уязвимым местом Ахиллеса, где на его молчание могут напасть: это его гордость, которую необходимо пощекотать.

В прошлом моей целью было проследить происхождение подделок в искусстве. Не совсем как хобби, но в убеждении, что в наши дни важно знать, как имитируются и подделываются произведения искусства, что на самом деле это часть работы современного ценителя. Сегодня нужно научиться распознавать подделки точно так же, как нужно научиться восхищаться подлинным искусством.

Разумно организованные музеи подделок были бы гораздо интереснее — и оригинальнее — в наши дни, чем различные галереи изящных искусств.

Неоднократно после того, как мы выследили фальсификатора, вышеупомянутая система тешения его тщеславия вызвала неожиданное доверие. Приведу пример: некоторое время назад итальянский рынок начал наводняться хорошими имитациями бронзовых фигурок типа опадуанской школы. Антиквар, от которого я узнал эту историю, выследил фальсификатора до Модены и нанес визит человеку, которого он подозревал. Сначала он понятия не имел, но в конце концов, став дружелюбным, случайно услышал от него признание приследующих обстоятельствах. Следует отметить, что мошенник будет свободно говорить на тему подлога, никогда не предполагая, что его раскроют, и всегда как посторонний. Говоря о подделках, антиквар выразил свое удивление точной моделированностью и наиболее убедительной патиной некоторых недавних подделок, которые он видел. Он объяснил, что имитация действительно была настолько хороша, что он сам был обманут небольшой группой, изображавшей нимфу и сатира. Только обстоятельства спасли его в последний момент от того, чтобы вмешаться и высказать свое мнение, приписав бронзу Андреа Бриоско. Безусловно, это произведение было достаточно убедительным, чтобы сойти за одно из лучших произведений, когда-либо задуманных Бриоско. Это действительно стоило тех экстравагантных сумм, которые коллекционеры готовы заплатить за произведение Бриоско под названием *il Riccio*, несмотря на то, что оно было современным.

“Возможно, оно того стоило”, - заметил художник с характерным бунтарским акцентом, свойственным преуспевающим фальшивомонетчикам.

Этот первый всплеск гордости за себя, должным образом подпитанный другими восхвалениями великого художника, создавшего группу, привел к желаемому раскрытию. Когда антиквар заметил:

“Эта группа должна заплатить большую цену. Если бы коллекционеры, вообще говоря, не были так начисто лишены истинного художественного чутья, если бы они не были...”

- Это сборище дураков и снобов, - перебил художник.

Теперь была обнаружена брешь в броне молчания. Хотя он и не намекнул ни на свое ремесло, ни на рецепт приготовления своей замечательной патины, пообещав хранить молчание относительно своего имени, он с гордостью признал авторство бронзовой группы, предположительно принадлежавшей падуанской школе, и, наконец, предложил показать

другие изделия, готовые войти в мир подделок, законченные и готовые сыграть роль шедевров эпохи Возрождения.

Когда художника спросили, как ему удалось избавиться от своих поддельных товаров, он ответил, что эта часть бизнеса принадлежала дилеру. Такой специалист, как он сам, сказал он, не имеет никакого отношения к этой стороне. Единственная сделка, на которую он пошел, была заключена с его собственной совестью, поскольку он прекрасно понимал, что ему хорошо заплатили и что его агент получил в три раза больше.

По его словам, даже музеи покупали поддельные произведения искусства и навешивали на них помпезные ярлыки, все это время зная, что они не являются подлинными.

Мы приводим это как простой эпизод, чтобы показать взгляд и высокомерное отношение фальшивомонетчика к своему искусству.

Кстати, из того же источника поступила информация о том, что несколько хорошо имитированных восьмиугольных столов, которые стоили дорого на рынке антикварной мебели как настоящие работы эпохи Кватроченто, были изготовлены в Болонье, и что старая патина и тупые углы были приобретены в процессе реального использования, столы на время сдавались в аренду дешевым ресторанам и лавкам торговцев сосисками. Бронзовый мастер из Модены владел одним из таких столов, на котором были видны случайные порезы ножом и злоупотребление возрастом. Чтобы придать фигуре более привлекательный вид, на крышке стола был грубо нацарапан гвоздем квадрат из геометрических линий старой игры в "Филетто". До этого совершенного надругательства можно было легко напрячь воображение и представить себе толпы дворян или заядлых игроков в кости.

Когда его спросили, почему он не поставил свою подпись под такой превосходной работой, как его, ведь она, безусловно, была бы оценена по ее достоинствам, он покачал головой и повторил припев, который так часто можно услышать от успешных подделывателей, что время старомодных интеллигентных и любящих искусство коллекционеров прошло, что коллекционирование в наши дни - не более чем дань моде, что современный коллекционер - всего лишь притворщик. В доказательство своего утверждения он сослался на недавний инцидент.

"Посмотрите, что случилось с *"путтино"* Донателло в Лондоне".

Для тех, кто, возможно, забыл этот инцидент, мы напомним, как маленькая бронзовая статуэтка работы Донателло была тщетно выставлена на продажу лондонским дилерам. Эта статуя пропала из баптистерия Сан-Франческо Сиенского. Статуэтка изображала *путтино* (мальчика) высотой едва ли в фут и была украдена из церкви в Сиене в начале девятнадцатого века. Она таинственным образом попала в Лондон, где, по всей вероятности, была похоронена и забыта в какой-нибудь частной коллекции на три десятка лет или больше. Когда забытая статуя внезапно всплыла из своего укромного уголка забвения, ее выставили на продажу просто как старинную бронзу, но, будучи принятой за современную имитацию, она не стоила достойной цены. Специалист с Бонд-стрит отказался от него за две тысячи франков. В конце концов "Донателло" был куплен берлинским музеем за 12 000 франков, что составляет примерно пятидесятую часть его нынешней стоимости.

Любопытно услышать различные мнения коллекционеров и любителей искусства о подделке и ее тревожном и растущем успехе. Старый коллекционер, который, без сомнения, как и многие его коллеги, усвоил свой урок, будучи обманутым, без колебаний заявил, что подделка - это великое искусство, имеющее смысл для существования, поскольку оно, кажется, отвечает реальной потребности общества, потребности быть, так сказать, обманутым элегантно. Странная этика, соответствующая латинскому изречению: *Vulgus vult decipi, ergo decipiat* (Толпе нравится быть обманутой, пусть она будет обманута!).

Бывший куратор Музея Виктории и Альберта обычно отдавал должное искусству хороших имитаторов и фальсификаторов, которым удавалось обмануть бдительное око охранников музейных работников, заявляя, что подделки действительно слишком хороши, чтобы их можно было принять за антиквариат, и даже намного лучше, чем некоторые образцы искусства, которые они могли бы подделать.

По-настоящему опытный коллекционер склонен рассматривать подделку как грандиозную шутку, которую можно сыграть с новичками и неопытными, даже несмотря на то, что некоторые из бесшумных торпед подделки с триумфом поражают людей, закованных в железо знаний.

Новички придерживаются двух противоположных взглядов на этот вопрос. Один класс положительно стыдится того, что его “обманули”, и скрывает этот факт, пряча доказательства своего невежества в темном углу дома; другой, рассматривая обман более деловым образом, обращается в суды с более или менее счастливыми результатами. Последняя категория естественно склоняется к максимально возможной строгости закона.

В некоторых случаях, когда суды призваны выносить решения, возникает вопрос, не хотят ли магистраты, вынося суровый приговор виновному, посмеяться в рукав над бездеятельной глупостью истца.

Случай М. Часла, знаменитого и высокоуважаемого математика, члена Парижского *института*, дает нам доказательство того, как человек может быть великим в своей специальности, но, вероятно, будет принят на работу при особых и довольно удивительных обстоятельствах.

Месье Шасл, очевидно, увлекся поиском автографов - одним из самых опасных занятий, о котором может мечтать простой *дилетант*. Его карьера в начале была, пожалуй, такой же, как у любого другого неофита, и, за исключением поразительной последовательности, могла бы относиться к банальному описанию ежедневных событий, связанных с небезопасной стороной охоты за редкостями.

Едва знаменитый математик собрал свои первые автографы, как, к своему несчастью, встретился с неким Врэйн-Лукасом, самозванцем, чей талант в совершенстве соответствовал чрезмерно доверчивому математику.

Если бы не документальные свидетельства судебного процесса (цитируемые Полем Юделем в его книге *"Le Truquage"*), было бы совершенно невероятно, чтобы кто-либо, особенно образованный человек, мог быть обманут до такой степени. Однако 16 февраля 1869 года месье Шасл предстал перед парижским судом в качестве истца, и публичное обсуждение дела, закончившееся приговором ответчика Врэн—Люкаас к двум годам тюремного заключения и штрафу в 500 франков с учетом судебных издержек, ясно показало, что выдающийся профессор

стал жертвой *ле сьера* Врэн-Люка, полуученого человека, обладавшего несомненным талантом и колоссальной и плодотворной изобретательской силой. За общую сумму в 140 000 франков он продал своему клиенту якобы подлинные автографы и мнимые оригинальные рукописи -на самом деле самые необычные экспонаты, о которых когда—либо мечтал коллекционер!

Среди прочего туда были включены: личное письмо Александра Македонского, адресованное Аристотелю; письмо Клеопатры Юлию Цезарю, в котором римский диктатор сообщал, что их сын “Цезарион” чувствует себя очень хорошо; послание Лазаря святому Петру; также длинное послание, адресованное Лазарю Марией Магдойлен. Следует добавить, что письма были написаны по-французски и на том, что можно было бы назвать жаргоном восемнадцатого века, когда Александр обращался к Аристотелю как к *Другу*, а Клеопатра писала цезарю: *Notre fils Cesarion va bien*. Лазарь, не кто иной, как схоласт на галльском наречии, и которому, возможно, чудесное воскрешение придало новую индивидуальность, пишет святому Петру в духе ритора и педанта, рассуждая об ораторском искусстве Цицерона и сочинениях Цезаря, возбуждаясь и предавая анафеме обряды друидов и их жестокий обычай *приносить в жертву людей, убивающих животных*.

Мария Магдалина, которая начинает свое письмо со слов *"Мой истинный брат Лазарь, как и мой отец, апостол нотр-дам-Хесус"*, предположительно пишет из Марселя и, таким образом, похоже, что она единственная из многих, кто может логично пользоваться французским, жаргонным *буйабесом*, который Врэн-Люка позаимствовал у галантных персонажей.



Фото]

[Алинали

Ребенок.

Работы Донателло, чей вкус к скульптуре сформировался главным образом в Риме.

После такого розыгрыша, сыгранного с безупречной добросовестностью М. Часлза, некоторые другие автографы кажутся ручными. В пакете, однако, также были обрывки, набросанные Алкивиадом и Периклом, полное признание в преступлении Иуды Искарота, написанное им самим Марии Магдалине перед тем, как накинуть веревку ему на шею; письмо Понтия Пилата, адресованное Тиберию, в котором выражалась его скорбь по поводу смерти Христа. Другими поразительными экспонатами этой ныне знаменитой коллекции были: паспорт, подписанный Верцингеториксом, стихотворение Абеяра и несколько любовных писем, адресованных Лаурой Петрарке, а также множество других исторических документов, вплоть до рукописи Паскаля и обмена письмами между французским ученым и Ньютоном о законах всемирного тяготения, при этом француз утверждал, что открытие принадлежит ему.

Последняя рукопись вызвала запоминающуюся полемику между учеными Лондона и Парижа, регулярный турнир остроумных споров среди ученых двух стран, который в конце концов привел к открытию огромного фонда, жертвой которого, назначенной, но не подписанной, был М. Часлз.

Случайный способ разоблачения обмана заставляет задуматься, как это дело могло удостоиться чести серьезного обсуждения среди ученых. Среди других исторических ошибок - предположение, что Ньютон мог обмениваться письмами с Паскалем о законах всемирного тяготения. Первому было всего девять лет, когда Паскаль умер, и он, конечно, еще не посвятил себя наблюдениям, приведшим к его чудесному открытию. Далее, в качестве примера гравитации, Паскаль рассказывает, что он заметил, как в чашке кофе пузырьки притягиваются к краю емкости. Известно, что кофе был ввезен во Францию примерно через девять лет после смерти великого французского философа и математика.

Оставляя человека, который действительно занимается художественной работой, мы теперь знакомимся с большинством класса, простыми изготовителями художественных *стилизаций*, которые, несмотря на полное отсутствие достойных качеств, тем не менее являются эффективной приманкой для неосторожных любителей искусства.

К этому легиону принадлежат, конечно, самые посредственные художники и скульпторы, те, главная хитрость которых заключается в перенесении возраста на свои современные измышления. В своей работе они руководствуются в основном значительным объемом деятельности по реставрации старых картин, мрамора, лепнины и так далее.

Существует также особый тип самозванца, который разыгрывает свои трюки исключительно ради удовольствия, любопытный тип, который ради радости от того, что обманул кого-то, откажет себе в удовольствии раскрыть свое имя и прославиться своим успехом.

Эта марка, должно быть, принадлежала М. А. Майе, выдающемуся химику, который в 1864 году взял на себя труд опубликовать книгу о допотопных раскопках, очевидно, с единственной целью, кроме как ввести в заблуждение ученых, посвятивших себя этому необычному исследованию. Излишне говорить, что книга имела ошеломляющий успех. Среди репродукций подлинных допотопных реликвий выдающийся химик перемежал свои записи поддельными и

фантастическими иллюстрациями мнимых находок собственного изобретения. у состоял из резных костей с фигурами, символами и таинственными письменами.

Сказать, что за публикацией книги не последовало никакой полемики или ученой оценки, значило бы оклеветать слишком легко разжигаемый энтузиазм образованных специалистов. Как обычно, polemics раскрыл истинный характер книги, но до того, как она была завершена, не одна репутация была запятнана, и не один ученый потерял касту. Недоумение и хаотичная неразбериха, вызванные публикацией, были сочтены М. А. Майлем достаточным вознаграждением за его труд и расходы.

Веселый притворщик, который выходит исключительно ради удовольствия поиграть с кем-нибудь, не является современным изобретением. Примечательно, что в Италии нередко можно найти греческую или латинскую надпись, сделанную столетия назад без очевидной цели, кроме как озадачить потомство или сбить историков со следа. Это, по-видимому, еще более примечательная форма подделки, поскольку автор не только не извлекает никакой выгоды из своих хлопот, но и вообще вряд ли будет присутствовать здесь, чтобы насладиться результатом своего надувательства.

Даже среди этих таинственных помощников в торговле редкостями — тех, кто зарабатывает себе на жизнь, — они редко лишены того шутивого настроения, который дает им удовольствие от какого-нибудь блестящего случая обмана. Их радость не полностью пронизана корыстными соображениями.

Нет никаких сомнений в том, что некоторые мошенники идут на работу как настоящие спортсмены. Слышать их хвастовство, или опишите некоторые из своих успешных комедий, в которых они были автор, актер и менеджер все в одном, это не difficult к выводу, что единственной подлинной вещью, чтобы стимулировать их воображение и деятельности является стремление обмануть любой и каждый готов быть убеждены в том, или их работы.

Главными характеристиками некоторых из этих комедий, которые часто требуют помощи близкого друга мошенника, дилера или посредника, являются отвага и незаурядное знание психологии коллекционеров. Более чем в одном случае психология, по-видимому, действительно сделала невозможное возможным.

История о подделанном Рамзесе до сих пор ходит как традиция в светском мире антиквариата Парижа. В своей работе "*Трюкач*" Поль Юдель рассказывает этот анекдот во всех его забавных деталях.

Парижский коллекционер, похоже, был счастливым обладателем самой полной коллекции египетских предметов изобразительного искусства. По-видимому, не пропал ни один экземпляр. Но, как замечает Юдель, "Готов ли коллекционер когда-нибудь назвать свою коллекцию полной?" Сборник подобен литературному произведению, которое, кажется, никогда не выходит за рамки "предисловия", и для него нет никаких ограничений.

Коллекционер, о котором идет речь, однако, установил свой предел, решив, что его коллекцию можно считать полной, как только он приобретет одну из тех безмятежно выглядящих колоссальных египетских статуй, которыми можно украсить внутренний двор особняка, в котором находится его коллекция.

Быть богатым, иметь постоянное желание и развивать свое особое хобби - опасное сочетание ингредиентов в мире антикварной торговли, особенно когда под рукой всегда готовый и активный подделыватель.

Чтобы подкрепить увлечение этого коллекционера, однажды появился информатор и сообщил, что недалеко от Фив была обнаружена великолепная статуя героических размеров. Говорили, что это изображение Рамзеса во всей его бесстрастной красоте. Агентосведомителя в Египте, знавший о находке коллекционера "речант", утаил секрет находки. Таким образом, коллекционер получил первый отказ, статуя была полностью готова к отправке, вся целиком по разумной цене в сто тысяч франков.

Как обычно, ргогзыв сопровождался убедительными документами, письмами с печатями, описательными меморандумами и так далее. Имея в виду давно желанное украшение, коллекционера было легко убедить принять участие в сделке, которая должна была быть проведена в обычной тайне, приусловии, что статуэтку доставят прямо к нему домой по прибытии и таким образом, чтобы о ней ничего не узнали другие.

Любой, кто не знаком с психологией коллекционеров — чего никогда не случается с мошенниками, — мог бы предположить, что интриган попытается ускорить завершение столь тщательно спланированного дела, опасаясь, что покупатель может передумать или у него каким-то образом откроются глаза. Но наш человек знал, что коллекционер ни с кем не заговорит, чтобы не потерять предоставленный ему редкий шанс, а также, что чем дольше задержка, тем больше препятствий встречается или преодолевается, тем сильнее он хочет обладать исключительной “находкой”.

Наконец, когда было объявлено о прибытии статуи и она прибыла на железнодорожную станцию Парв назначенное время, коллекционер, подозрительный и напуганный, как все истинные любители искусства, настоял на том, чтобы ее доставили к нему домой ночью.

После стольких живописных загадок *развязка* наступила, как обычно, слишком поздно и самым банальным образом. Мошенничество было раскрыто в самый день выставки, и разъяренный коллекционер начал энергичные поиски виновных, но птицы улетели — он нашел только пустую клетку, а именно ателье на соседней улице, где родился его Рамзес. Обломки предполагаемого восточного гранита все еще усеивали пол.

“Таков транзит...”

Обманщик и фальсификатор не склонны к раскаянию. Врэйн-Лукас, который приобрел дурную славу, обманув М. Часлза, едва вернулся на свободу после отбытия срока, как его снова призвали к ответу за другое мошенничество. Для бедного провинциального священника он сфальсифицировал целое генеалогическое древо.

Пол Юдель рассказывает об одном восточном мошеннике, который проявил себя столь же нераскаившимся, сколь и изобретательным. Умный и одаренный особой проницательностью восточного человека, он совершил свой первый *переворот*, продав германскому императору несколько моавитских глиняных изделий, которых, конечно же, никогда не было ни на берегах Иордана, ни на побережье Мертвого моря. Этот хитроумный трюк был недавно открыт выдающимся востоковедом М. Клермон-Ганно.

Вернувшись в Иерусалим и некоторое время помалкивая, он затем появился в Европе, предложив ученым самую удивительную реликвию. Совершенно не смущенный разоблачением моавитской керамики, он отправился напрямик в Берлин, чтобы предложить несколько наиболее аутентичных отрывков из Библии. Они были написаны на узких полосках кожи, предположительно найденных на мумии.

Ученые тщательно исследовали драгоценные реликвии и молча пришли к выводу, что отказываются заключать сделку. Драгоценный документ, хотя и был явно подделан, был подделан на куске очень старой кожи, единственной части, несомненно состарившейся.

Самым удивительным было то, что преступник нисколько не был обескуражен первым провалом своей схемы, а отправился в Лондон, где предложил свою библейскую находку Британскому музею за ничтожную сумму в миллион фунтов стерлингов.

План почти удался. Ежедневные газеты пришли в восторг от открытия редкой моавитской рукописи, документа, датируемого по меньшей мере восьмым или девятым веком до нашей Эры.

Ученый доктор Гинзбург, поставивший перед собой задачу расшифровать неясные и расплывчатые символы на потертых кожаных полосках, распознал в них фрагмент пятой книги Пятикнижия. Когда господин Клермон-Ганно пришел ознакомиться с документом, он по многим причинам объявил его дерзкой подделкой.

Помимо того факта, что в эти полоски не могла быть завернута мумия, поскольку ни у евреев, ни у финикийцев не было обычая бальзамировать своих мертвецов, кожа, которая, как говорят, была найдена в Палестине, вряд ли могла так долго выдерживать воздействие влажного климата. Такое сохранение было бы возможно только в сухом климате пустыни или какой-либо из излюбленных частей Египта.

В то же время было обнаружено, что полосы знаменитого манускрипта были вырезаны из куска кожи двухсотлетней давности — стертые оригинальные иероглифы все еще можно проследить, — на котором библейские фрагменты были скопированы моавитским алфавитом.

Художник с более широким кругозором и более широкими возможностями для обмана, без сомнения, занимается художественным мошенничеством, поскольку соотношение составляет одного собирателя рукописей к тысяче коллекционеров произведений искусства. Для него не имеет значения, встретит ли он специалистов или эклектиков в этой обширной области — все они хороши в игре. Легкость, с которой он, таким образом, может распоряжаться своим товаром, делает его еще более невосприимчивым к реформированию. Молчаливый, часто малоизвестный, всегда загадочный, он требует для своей деятельности того, что должно казаться ему благородным оправданием: он парадоксальным образом считает себя реальным фактором счастья своего клиента. Но, по его мнению, некоторым коллекционерам было бы чрезвычайно трудно обладать шедеврами, и если они умрут счастливыми, так и не осознав, что их одурачили, в чем разница?

В конце концов, в этом раю для дураков они счастливы и их никто не беспокоит — поэтому очень немногие осознают, что они были либо полностью обмануты подделкой, либо частично обмануты чрезмерной реставрацией. Большинство современных коллекционеров слишком часто напоминают этот тип любителей искусства:

... Qui croit tenir les pommes d'Hesperides
Et presse tendrement un navet sur son coeur.²

2

.. : Который думает, что держит в руках яблоки Гесперид
, Нежно прижимая к сердцу репу.

ГЛАВА XVIII

ФАЛЬШИВАЯ АТМОСФЕРА И ПУБЛИЧНЫЕ ПРОДАЖИ

Искусство создания поддельной атмосферы—Частные продажи поддельных предметов искусства—Настоящие и поддельные аристократы как элементы создания желаемой атмосферы для антиквариата—Разнообразные и бесконечные возможности частных сделок—Публичные продажи—Аукционные продажи—Различные персонажи среди завсегдатаев публичных продаж—*Банда Нуар*—Трюк с каталогом продаж как доказательством подлинности и т.д.—Роль, сыгранная Питером Фанком в публичных продажах, и трансформации этого полезного персонажа.

В большинстве случаев подделыватель произведений искусства обеспечен незаменимым помощником в лице сотрудника, который помогает выгодно распорядиться сомнительным произведением художника. Это может быть сделано одним агентом или многими, в зависимости от обстоятельств, но дух миссии всегда один и тот же - пресечь подделку, а именно, в другом виде подделки, не менее иллюзорном и вводящем в заблуждение, обмане, который служит для искажения суждений посредством ложной информации о каком-либо конкретном объекте искусства или для создания вводящего в заблуждение предположения о произведении искусства, выставленном на продажу. Трюк можно было бы назвать “созданием фальшивой атмосферы”, проще говоря, создание ложной атмосферы подлинности является дополнительным обманом для успеха поддельного предмета искусства или редкости, и это самый разнообразный вид обмана и очень опасное дополнение к и без того обманчивой торговле. Практикуемый обман настолько разнообразен, что попытка классифицировать его во всем многообразии, вероятно, не смогла бы в полной мере проиллюстрировать метаморфозы этого дополнения к искусству подделки.

Поскольку эта поддержка *faking* в основном связана с продажей предметов искусства, наше исследование можно широко разделить в зависимости от вида продажи, частной или публичной, последняя обычно принимает форму аукциона.

В частных продажах предел устанавливается не столько совестью покупателя, сколько его изобретательскими способностями и более или менее богатым воображением. Его метод основан главным образом на силе внушения, вызванного ложной информацией или, как мы уже

говорили, безмолвным вводящим в заблуждение наваждением псевдосреды. Автор работает в основном с приманкой в виде выдуманных документов, рассчитанных на то, чтобы придать определенным объектам видимость исторической ценности или ошибочно преувеличить их художественную значимость. Не всегда документы подходят к поддельному произведению искусства, иногда дело обстоит наоборот, и художник создает работу, соответствующую подлинному документу. То же самое делается с подписями, особенно в живописи и скульптуре.

В мире подделок есть всевозможные специалисты, которые могут имитировать подписи художников, пометки и так далее, но, увы, не сказано, что к подлинной подписи наш разносторонний художник с богатым воображением не может добавить гениальную подделку, единственной подлинной частью которой является подпись. Это часто выполняется путем закрашивания работ, которые были повреждены частично или полностью, и все же по какой-то случайности все еще содержат подпись художника в одном углу — как правило, это наименее поврежденное место картины, будь то холст или панель. Тот же трюк с такой же легкостью выполняется в sculpture. Чтобы проиллюстрировать то, что на первый взгляд может показаться более сложным, чем подогнать картину под подпись, достаточно вспомнить фальшивую группу "Клодион", добросовестно проданную месье Майе дю Булле мадам. Буасс, также дилер, чей опыт, как и у многих других, имел шумное продолжение в суде. У него был такой же опыт, как и у многих других.

Месье Майе дю Булле купил глиняную группу несколькими годами ранее. Сюжет, сатир с нимфой, был из тех, что французы называют *un peu leste*. В течение пяти лет мадам. Буас не нашел покупателя. Именно после этого длительного периода фактического владения она обнаружила, что глиняная статуэтка принадлежит не Клодиону, а, по всей вероятности, известному изготовителю Клодионов Леброку, и что сбоку от группы был искусно вставлен маленький кусочек с подписью и датой, сделанными рукой Клоди. Линия соединения была скрыта цветом и патиной.

Деньги за покупку, однако, возвращены не были, поскольку Суд принял теорию, выдвинутую М. Сенаром, действующим от имени М. Булле, о том, что мадам. В конце концов, Боисс владела группой в течение пяти лет и, возможно, выдвинула свои претензии, потому что не смогла продать ее из-за ее нежелательного характера.

В случаях, когда документы являются оригиналами, а произведение искусства - нет, художник, естественно, создает свою работу в соответствии с указаниями, приведенными в документах. Это явление не является обычным, но, тем не менее, оно имело место. Мы слышали о человеке, заказавшем написать портрет, соответствующий подробному описанию одного из его предков, данному в старом письме. Флорентийские "Приористы" и старые дневники вполне могут быть использованы для целей такого внушения. Старая семейная хроника зафиксировала брак с некоторыми подробностями, достаточными, во всяком случае, для того, чтобы вдохновить фальшивомонетчика на создание небольшого барельефа, изображающего эту сцену. Когда работа была соответствующим образом покрыта старой патиной, вставлена в раму шестнадцатого века и к обратной стороне прикреплена старая изъеденная червями доска, подлинный документ был аккуратно наклеен в качестве доказательства подлинности.

Возможные комбинации такого рода схем бесконечны и могут быть применены практически к любому проявлению коллекционирования.

То, что мы называли “подделкой *среды*”, чтобы повысить ценность подлинного изделия или придать дополнительный эффект подделке, основано на том факте, что коллекционер предпочитает покупать в частном доме, а не в магазине. Это часто привлекает его как убедительное доказательство подлинности изделия, а также, по-видимому, придает ему более высокую ценность по сравнению с обстановкой в магазине .

Чтобы удовлетворить эту особенность коллекционера, окружающая среда была подделана так же, как и предметы искусства, и в порочном великом искусстве, которое мы иллюстрируем, они сегодня чаще всего придают должное достоинство, которое способствует высокодоходным продажам, осуществляемым посредством частных сделок.

Когда произведение выходит из рук мошенника, есть много способов придать ему ложное и призрачное достоинство, призванное придать важность и видимость подлинности. Один из простейших методов - предоставить работнику респектабельный паспорт в лице патриция, настоящий или поддельный, в зависимости от возможностей. Этот обманщик, конечно, готов поклясться, что предмет принадлежал его семье на протяжении веков. Когда особняк действительно старый, а семья древнего происхождения, успех практически гарантирован. То, как человек благородного происхождения может использовать свое имя для такого обмана, может быть объяснено только формой вырождения, которая, к сожалению, не такая уж редкость в наше время. Известно, что это практикуется как с подлинными произведениями искусства, так и с подделками. В первом случае это помогает установить завышенную цену, которую никогда не удалось бы достичь в магазине или через руки дилера; во втором, действуя посредством внушения, это помогает развеять любые сохраняющиеся сомнения в уме покупателя. Когда кажется, что осуществить сделку сложно, в случае подделки, предмет предпочтительно увозят за город и помещают на какой-нибудь старинной вилле или особняке при попустительстве настоящего аристократа, которого покупатель тайно посетит — следует помнить, что все действия в мире антиквариата отдают таинственностью — и разыгрывают достойную роль члена уважаемой временем семьи, коллекционировавшей произведения искусства в прошлые годы. Мнимый дворянин также может выдать себя за графа Такого-то и спокойно играть эту роль в течение дня или даже нескольких часов. Следует иметь в виду, что этот метод работы с помощью внушения очень опасен для покупателя; благодаря его молчаливому и убедительному методу были обмануты опытные антиквары и опытные знатоки искусства.

Другим применением этой обманчивой схемы, которая опирается на благоприятную среду, способствующую мошенничеству, является отправка поддельных предметов в отдаленные страны, которые, как предполагается, неисследованы. Это также основано на психологической особенности некоторых коллекционеров, которые все еще надеются и верят, что в мире антиквариата есть еще неизведанные области, оазисы, ускользнувшие от неусыпного ока торговца. На самом деле, если и существуют подобные заброшенные уголки, где можно надеяться на “находку”, то они находятся в крупных городах, таких как Париж или Лондон, особенно в последнем, куда даже итальянские антиквары время от времени отправляются на поиски того, что было бы безнадежно искать в их собственной стране.

Следует понимать, что вышеупомянутые два способа частной передачи мнимых подлинных древностей, скорее всего, будут объединены. Дворянин, который милосердно хранит шедевр, за которым охотится любитель, завершает сценический эффект создавшегося окружения помощью поддельных документов и т.д.

Среди публичных продаж, как мы уже говорили, аукционные продажи предоставляют наибольшие возможности тем, кто фальсифицирует “атмосферу”, чтобы направить клиента по ложному следу, столь выгодному для мошенника. Как легко можно видеть, ложное окружение и любое вмешательство в элементы, необходимые для формирования правильного мнения о *произведении искусства*, неизменно приводят не только к приобретению неподходящей вещи, но и к уплате непомерной цены за ее бесполезность.

Многое забавное, что прояснило бы этот момент, можно было бы написать о публичных распродажах. Достаточно, чтобы заполнить объемистый том, можно почерпнуть из того, что происходило в *аукционе atrium* в современном отеле Drouot или в историческом торговом зале, который все еще существует в Лондоне.

Цицерон рассказывает нам, что одним из первых аукционов, проведенных в Риме, была продажа имущества, которое Сулла изъясил у объявленных вне закона римлян. Он также сообщает нам со своим обычным риторическим акцентом, что все имущество Помпея было выставлено на торги и продано тому, кто заплатит больше, “*раздирающим голосом*преко”. Эта крупная распродажа включала в себя большую часть сокровищ Митрадата, составление каталога которых стоило тридцатидневной работы римским чиновникам, которые взяли эти предметы в свои руки. “При этой продаже,” добавляет Цицерон с удвоенным упором, “Рим забыл о своем рабском положении и свободно разрыдался”. Возможно, но Марк Антоний, безусловно, воспользовался этим предполагаемым общественным волнением и распорядился, чтобы все ценные лоты достались ему по очень низким ценам. Говорят, что за некоторые из них этот дерзкий триумвир вообще не заплатил.

Другой известной продажей на аукционе в Риме была продажа Джубы, царя Нумидии, который завещал свои сокровища Риму во времена Тиберия. Калигула сам устраивал аукционы таким образом избавлялся от мебели в своем императорском дворце, которую считал вышедшей из моды. Его примеру последовал Марк Аврелий, который продал на площади, посвященной Траяну, драгоценности и другие драгоценные предметы, составлявшие часть личных вещей Адриана. Чтобы заплатить своим войскам, Пертинакс выставил на публичный аукцион все имущество Коммода, самую запутанную смесь императорских ценностей, *omnium gatherum*, начиная от великолепных одежд покойного императора и заканчивая гладиаторскими костюмами, которые он использовал в цирке, и от его придворного шута до его рабов. Возможно, самой примечательной частью распродажи была оригинальная и интересная коллекция карет Commodus, странное собрание, которое должно было бы взбудоражить даже пресыщенный разум Юлия Цезаря, который, как говорят, обычно посещал распродажи в поисках эмоций. Они давали ему определенное стимулирование, поскольку Светоний говорит о нем как о довольно опрометчивом и неразумном претенденте. Кареты Калигулы были самых разных видов и форм, некоторые предназначались для лета со сложными приспособлениями для защиты от солнца и охлаждения воздуха с помощью вентиляторов, а некоторые для зимы были сконструированы таким образом, чтобы обеспечивать защиту от холодных ветров. Другие были оснащены устройством, которое теперь будет называться спидометром, приспособлением для измерения расстояния, пройденного транспортным средством.

Мания продаж у римлян зашла так далеко, что после смерти Пертинакса сама империя была выставлена на аукцион и досталась тому, кто предложил самую высокую цену, Дидию Юлиану.

Римский атриумный аукцион, *хотя и не такой сложный, как современные дома*, выставленные на всеобщее обозрение, не отличался простотой. Первоначальные аукционные продажи римлян заключались в продаже военных трофеев тому, кто предложит самую высокую цену, под открытым небом на поле боя или на площади какого-нибудь завоеванного города. Для того, чтобы указать место, где должна была состояться продажа, в землю было воткнуто копье. Таким образом, этим элементарным аукционным продажам было дано название *sub hasta*, которое является этимологией итальянского слова *asta*, до сих пор используемого для аукционов. Таблица "Аукционисты", ежедневно сообщающая количество и описание предметов, выставленных на продажу, были в некотором роде предшественниками современного каталога, точно так же, как *преко* следует рассматривать как предка аукциониста или, возможно, *глашатая*. Также были менеджеры, которые записывали цены и имя покупателя по мере продажи каждого лота.

Мартиал рассказывает о любопытном инциденте на аукционе, на котором была выставлена на продажу девушка-рабыня. Когда торги не привели к более выгодному предложению, Геллиан, знаменитый организатор аукциона, закончил свою хвалебную речь о красоте человеческого товара, подарив молодому рабу пару поцелуев. "Что произошло?" - говорит Марсьяль в заключение. "Покупатель, который только что сделал ставку в 600 сестерциев за девушку, немедленно отозвал свое предложение". Времена изменились. Речь больше не идет о продаже рабов в нашем современном аукционном зале в атриуме, но сам аукционный зал, тем не менее, остался примерно таким же, большим достопримечательным местом, собранием таких типов, как старый Тонгилий, Лициний и Павел, которые, обновленные и модернизированные, собираются в наших залах, расталкивая толпы участников торгов, среди которых проникательные, умные покупатели, настоящие, страстные коллекционеры, хладнокровные и самообладающие клиенты.

Аукционный зал не менее причудлив, чем в былые времена. На самом деле, в отказе участвовать в торгах за молодых рабынь может быть причина, которую покупатель считает оскверненной поцелуями аукциониста, даже если бы он был Геллианом, человеком *по моде*; но мы не можем найти ее, например, в том, что произошло несколько лет назад знаменитой распродаже Кастеллани в Риме. Благодаря высокой репутации Кастеллани среди коллекционеров и предлагаемым прекрасным вещам, эта распродажа собрала в Риме космополитичную толпу ценителей. В то время как прекрасная ваза Cafaggiolo уходила с молотка, сотрудник, который выставлял ее на всеобщее обозрение, уронил, и она разбилась вдребезги. На момент аварии объект только что был продан последнему участнику торгов, который, что вполне естественно, немедленно объявил свое предложение аннулированным, поскольку он сделал ставку на здоровую вазу, а не на груду обломков. Затем аукционист предложил выставить осколки вазы на аукцион, и все началось сначала. Странно, но вторые торги обошлись дороже, чем стоила ваза, предложенная публике в целости и сохранности во всей ее безупречной красоте. Но если учесть, что вторая распродажа, возможно, побудила некоторых пожалеть о том, что они упустили шанс сделать ставку на прекрасное Cafaggiolo, можно было бы сделать вывод, что в мире сувениров предмет приобретает больше ценности, чем больше он поврежден.

Это правда, что, хотя разбитая фарфоровая ваза практически ничего не стоит, кусок фаянса не теряет ценности от того, что его разбивают и снова собирают, если он на самом деле не дорожает, как в случае с Castellani Cafaggiolo.

Хотя стороннему наблюдателю механизм аукционного зала, несомненно, может показаться очень простым, на самом деле это довольно сложное мероприятие; его атмосфера породила множество побочных спекуляций. Это тем более заметно в таких торговых залах, которые по причине импозантности проводимых в них распродаж как бы оплодотворяли всякого рода спекуляции. Рошфору, чья страсть к безделушкам приводила его в отель "Друо" почти ежедневно, есть что сказать по этому поводу. В своей забавной книге об аукционных распродажах знаменитом парижском торговом зале - книге, кстати, которая сейчас почти разошлась по тиражам, — остроумный француз подробно рассказывает о странных персонажах и безмолвных спекуляциях, которые незаметно и беспрепятственно прижились в популярном учреждении на улице Друо и в других аукционных залах.

Что касается типов завсегдатаев, то они бывают самых разных и самых невзрачных по характеру. Первым идет коллекционер во всех его самых интересных и забавных воплощениях. Рошфор делит аматеуrow, висящих в аукционных залах, на три отдельных класса, которые он подразделяет на *жанры* и *су-жанры*, используя собственные термины писателя.

Согласно классификации Рошфора, первый класс состоит, вообще говоря, из людей, которые платят за объект больше, чем он стоит; второй состоит из коллекционеров, которые обычно покупают вещь за то, чего она стоит; третий и последний включает тех, кто платит за вещь меньше, чем она стоит. Рошфор метко замечает, что эти три подразделения напоминают классы школы, где ученики переходят из низшего в каждый из более продвинутых классов.

Коллекционеры первой группы, все без исключения первокурсники, Рошфор делит на искренних любителей искусства и простых *позеров*. Говоря об искренности коллекционеров и исходя из того, что искренность не всегда подразумевает глубокое знание искусства, Рошфор остроумно замечает: "Есть люди, которые с величайшей уверенностью в себе покупают мазню для картины Тициана".

"Достаточно сказать, - добавляет автор, - что на распродаже коллекции мсье Патюро Девственница фламандской школы, возможно, Экхарт или Говерт Флинк, была продана за Мурильо по цене 45 500 франков". В этом глупом приобретении о неискренности не может быть и речи, *позеры*, снобы и тому подобные редкие люди проявляют свою щегольски разодетую неискренность до такой степени, что платят такие высокие цены за простой парад.

Что касается настоящих ценителей, то снова процитирую Рошфора, который, безусловно, был наиболее хорошо информирован по этому вопросу, он говорит, что они настолько редки, что едва ли стоит говорить о них.

Самый настоящий представитель рода человеческого - это уже подделка среди подделок: он становится владельцем дорогих диковинок не ради искусства, а главным образом для того, чтобы иметь возможность спросить своих друзей: "Кстати, вы видели мою коллекцию?" или "последний шедевр, который я купил" и т.д.

The *Позер*, однако, с его легкомысленным и разнообразным отношением к делу, может быть уверен, что схемы обмана многообразны и всегда подходят для любого воплощения этого типа. Он - добыча, и его ждут всевозможные ловушки, точно так же, как существует множество способов ловли птиц.

Коллекционер, который не принадлежит к общему классу коллекционеров, является частным дилером, который слишком часто объединяет усилия с “черной группой” продавцов-румы.

Среди покупателей в отеле "Друо", по словам Рошфора, можно найти оригиналы всех видов. Возьмем, к примеру, *макилера*, который является настоящей находкой для реставраторов картин. *Художник* - это покупатель картин, который никогда не может заставить себя оставить полотно в том виде, в каком он его купил. Если это портрет пожилой женщины, он обязательно отнесет работу реставратору, чтобы посмотреть, можно ли разгладить морщины, если это пейзаж, который он неизменно предлагает изменить. Когда *canva* была должным образом оформлена, он часто забирает ее обратно в аукционный зал, чтобы попытаться счастья с каким-нибудь новичком. Рядом с этим персонажем находится "чистильщик", человек, который настаивает на том, чтобы чистить каждую картину, которая попадает к нему в руки. При поступлении в его команду работа может быть такой же яркой и свежей, как лак только что покрашенного автомобиля, это не имеет значения, он все равно почистит ее.

“Уборка приводит к смерти картин, точно так же, как шпинат приводит к смерти масла”, - мудро замечает французский писатель в книге "conclusion", выдвигая юмористический афоризм, подразумевающий, что чистить картины практически означает испортить их.

Уборщик - это полная противоположность осквернителю картин. Диаметрально противоположный первому, который поклоняется мылу, краскам и другим чистящим средствам, он, как только становится владельцем картины, приступает, как он говорит, к приданию должного возраста произведению с помощью слоя грязи, так называемой патины возраста, которую он облагораживает и почитает различными названиями: гармонизирующий, тонирующий и т.д.

Как ни странно это может звучать, из всего странного легиона сомнительных участников аукционного зала этот участник менее опасен для искусства, чем многие другие, особенно его кулон "чистильщик". Это легко понять, если учесть, что умелая рука может удалить любую искусственную патину, которая часто отделяется от пигмента картины твердым слоем старого лака, без какого-либо серьезного ущерба для произведения искусства, в то время как чистка старой картины оказывается более или менее губительной для ее художественных качеств. Фактически, использование сильных химических средств либо для удаления застарелой грязи, либо для удаления столетнего лака также частично стирает цвет. Ущерб, нанесенный чисткой спиртом или другими сильнодействующими методами, чрезвычайно велик для некоторых голландских картин, отделанных до блеска путем нанесения тонких слоев прозрачного пигмента, разведенного в лаке. Венецианские работы, цвета которых не всегда выдерживают растворяющие свойства реагентов, непоправимо страдают от чистки.

По словам автора книги "*Маленькие тайны Венецианского отеля*" ни в коем случае не исключено, что манипуляции этих двух фанатов искусства могут привести к тому, что работа будет куплена и очищена уборщицей, затем снова выставлена на продажу и куплена осквернителем, чтобы снова появиться в аукционном зале, покрытая свежей, но загрязненной и выглядящей старой патиной.

Эти два персонажа, как и *макилер*, в основном любители и редко общаются. Есть и другие странности, такие как реставраторы, поставщики документов, простые интриганы и недобросовестные бизнесмены, которые объединяются в клуб. Одна из их распространенных

схем - создание псевдоколлекций, предположительно принадлежавших какому-то известному человеку. Такие коллекции часто создаются всего за несколько дней до аукционной продажи и маркируются как собственность графа X. или барона D., или оформляются анонимно, как принадлежащие "известному коллекционеру", или, что более часто, бескомпромиссные инициалы обозначают псевдовладельца произведений искусства, выставленных на аукцион.

Прибыль, которую можно получить, восхваляя собственные товары и пренебрегая теми, которые конкурируют с ними, является причиной возникновения других странных профессий, процветающих в душной атмосфере аукционных залов. Конкуренция между подлинными коллекциями, принадлежащими настоящим коллекционерам, и этими фальшивыми побуждает интригана превозносить важность последних, что удвоило и дисциплинировало деятельность многих странных помощников и представителей странных профессий.

Одним из самых важных персонажей этой бесчисленной компании мошенников является *ereinteur*. Это, как указывает французское слово, человек, роль которого в бизнесе заключается в том, чтобы слоняться по аукционным залам и описывать работы, от которых он ничего не выигрывает, или, изображая из себя незаинтересованного стороннего наблюдателя, восхвалять работы, продажа которых принесет ему прибыль, будь то прямо или в виде.....непосредственно. Этот клеветник или восхвалитель произведений искусства по заказу становится на пути возможных клиентов, заводит с ними знакомство и ловко умудряется влиять на их мнение как бы случайно. Он может выдавать себя за простого продавца произведений искусства, дилера или любого другого подходящего персонажа. Следует добавить, что *автор* не всегда настолько продажен, чтобы продавать свои похвалы или клевету, он не всегда является тем, кого можно назвать профессионалом. Существует множество людей, которые клеветают просто так, ради этого, побуждаемые либо ревностью, злым нравом, либо склонностью к сплетням.

На важных аукционных распродажах этот чрезмерно вежливый персонаж гораздо опаснее человека, который систематически выполняет свою работу и как профессионал, скорее всего, будет замечен публикой.

Один из этих клеветников на искусство был очень близок к тому, чтобы нанести смертельный удар успешной продаже бронзовой работы Донателло, выставленной на аукцион в Лондоне в хорошо известном художественном аукционном зале. В тот день, когда предметы были выставлены на всеобщее обозрение, работа, которая, кстати, принадлежала итальянскому антиквару, пользующемуся репутацией одного из лучших знатоков, вызвала большое восхищение английских любителей искусства и возможных покупателей. Французский писатель и знаток искусства позировал перед бронзовой статуей и заметил, что это кливская подделка, возможно, имитация восемнадцатого века. Комментарий передавался из уст в уста, и поскольку было известно, что французский критик разбирался в итальянском Ренессансе, присутствующие выразили сомнения относительно его подлинности. Чтобы противодействовать этой неожиданной проверке, антиквар поспешно сел в такси и в течение нескольких часов, предшествовавших распродаже, посетил самых серьезных посетителей аукционного зала и, таким образом, успел убедить их. Вскоре воцарилась новая атмосфера, и цена на шнур "Донателло" достигла рекордной цены в 6000 фунтов стерлингов. Впоследствии выяснилось, что французский критик поссорился с итальянским антикваром, отсюда и злобный комментарий.

Некоторые из этих лиц, вводящих в заблуждение, не довольствуются тем, что ходят по торговому залу в поисках возможностей заработать, критикуя работу или восхваляя мусор в ущерб хорошим вещам. Они выносят суждение, благоприятное или противоположное, в тот самый момент, когда определенный объект выставлен на продажу, что, строго говоря, противоречит закону, но скрытые уловки интриганов аукционного зала более или менее не поддаются защитным законам, как и все достойные члены “черной банды”, главная цель которых при посещении аукционных распродаж - способствовать тому, что называется “нокаутом”. Это объединенная схема для CES, направленная на то, чтобы помешать естественному ходу торгов и вынудить неосторожных отказаться от конкуренции или заплатить завышенную цену.

В своей простейшей и наиболее схематичной форме выбивание работает следующим образом. Определенное количество дилеров, посредников или других распушенных заговорщиков из США объединяются в тайное общество с целью отпугнуть покупателей, не принадлежащих к их кругу. Хотя это общество и держится в секрете из-за закона, на самом деле оно печально известно среди многих постоянных посетителей аукционных залов как властное и неприятное.

Это происходит не только в Париже, но и в других городах, где паразитам аукционных продаж удается обходить правила и ускользать от бдительного ока закона.

По этой системе путь открыт для любого члена общества, чтобы “вылечить” из Сидера амбиций или надеется купить выгодно в продажу. Если X., новичок, предложит за какой-либо предмет его стоимость или даже немного больше, он, тем не менее, потеряет предмет или будет вынужден торговаться по глупой цене, поскольку один из заговорщиков снова предложит цену против него, и если он окажется упрямым, он дорого заплатит, но если по несчастливой случайности предмет достанется его противнику после того, как лихорадка торгов взвинтит цену, общество возместит убытки, понесенные его членом.

Распределение денежных потерь между членами общества значительно уменьшает потери участника торгов, который взвинтил цену до экстравагантной цифры, чтобы “наказать” кого-то, кого они считают захватчиком.

Распределение “убытков” обычно производится следующим образом: после продажи все объекты, купленные партнерами, вторично выставляются на аукцион среди членов общества. При этой второй продаже товар, скорее всего, будет реализован по его реальной коммерческой стоимости. Если, как это иногда бывает, общая доходность этой секундной распродажи ниже, чем у аукционного зала, разница, уплаченная за поддержание в силе правила “наказания”, совместно покрывается кооперативами, и, таким образом, стоимость этой игры в “наказание” составляет небольшой налог, который очень охотно платит каждый партнер “черного банд”. “Черная банда”, как ее называют в Париже, настолько могущественна, что многие, не принадлежащие к обществу, часто соглашаются иметь дело с его членами. Иногда они просят кого-нибудь из них совершить покупку от их имени. Конечно, может быть небольшая доплата, определенный процент, но в конечном итоге это обходится значительно дешевле. Такие сделки, естественно, противоречат положениям законов об аукционных продажах и неизменно совершаются без согласия или ведома директоров торгового зала, и следует понимать, что в случае обнаружения могут последовать репрессии и неожиданный и резкий отзыв о строгом соблюдении закона. Отсюда неустойчивый успех таких обществ, которые, однако, несмотря на ограничения регулирования, по-видимому, процветают.

Одним из способов подделки репутации, как это можно было бы назвать, с помощью которого предмет продается по более высокой цене, чем он был бы достигнут при обычных условиях, является включение его в каталог предстоящей распродажи какой-нибудь известной коллекции. “Достоверная репутация” здесь заключается в том факте, что имя и репутация коллекционера, создавшего коллекцию, придают блеск предмету, выставленному на продажу. Это незаконное разбирательство, которое не одобряют известные и авторитетные торговые центры, привело к бесконечным судебным искам с обычными неопределенными результатами, поскольку нелегитимность объекта не всегда легко доказать.

Еще один метод подделки репутации определенного произведения искусства заключается в следующем. Предположим, дилер обладает очень дорогой картиной большой ценности и желает иметь документальное подтверждение того, что работа будет стоить ему хорошей цене, а не небольшую сумму, у него только чтобы отправить картину в аукционный зал и попросить своих товарищей, чтобы запустить торги до определенной цифры, то по Буйингу в свою собственность и оплачивать процент из-за аукциониста он выведет изображение с поступления, документ, что он желал. С помощью этого трюка, когда появляется возможность продать работу, он может представить то, что выглядит как убедительное доказательство его честности и порядочности. “ Видите ли, сэр, я собираюсь быть с вами очень откровенным. Вот, позвольте мне показать вам, сколько я сам заплатил за эту картину”, - скажет он и покажет квитанцию о продаже с публичных торгов.

Нередко ответственность за атрибуцию возлагается на владельца произведения искусства, что означает, что *предметы искусства* часто именуются именами, указывающими на самое фантастическое отцовство. Это легко сделать; возьмем, к примеру, полотно, которое может быть, а может и не быть, справедливо названо “Школа Леонардо”. Работа представлена владельцем для продажи на аукционе и заявлена как Леонардо да Винчи, и в каталоге она, естественно, будет указана как Леонардо. Когда владелец собирается купить свое собственное полотно, у него, конечно, нет желания взвинчивать цену до фантастической цифры, его единственная цель - иметь возможность показать какому-нибудь будущему покупателю каталог с напечатанной атрибуцией — и, как ни странно, напечатанная атрибуция, по-видимому, имеет неоспоримый вес! Тем не менее, это приманка только для новичков, на которых ее эффект редко подводит.

Чтобы объекты, выставленные на аукцион, не были проданы по неоправданно низкой цене, общепринятой системой является установление на них резервной цены, которая указывается при отправке товара, а именно сопредельной суммы, представляющей собой наименьшую цену, по которой объект может быть продан. Аукционист сохраняет эту цену *in pectore*, то есть в своем личном списке. Когда изделие выставляется на продажу, оно либо предлагается сразу по указанной цене, либо более низкая цена достигается путем дополнительных торгов. Если это оказывается невозможным, объект выкупается, и владельцу остается заплатить лишь небольшой процент от последней ставки, после чего он может забрать свою собственность. Таким образом, хотя аукционная распродажа всегда сопряжена с опасностями, резервный *price* является гарантией от рисков, связанных с ухудшением ситуации. Зал может случайно остаться без лучшей публики из-за непредвиденных обстоятельств, энтузиазм может внезапно необъяснимо остыть, и по этим и другим причинам резервная цена, таким образом, является последней защитой.

Как ни странно, даже эта честная и признанная мера предосторожности была превращена в коварное злоупотребление. Принцип резервной цены, по крайней мере, привел к появлению этого сомнительного персонажа, прозванного в английских аукционных залах Питером Фанком, most нежелательным “создателем ситуаций”.

Тот факт, что резервная цена, указанная аукционисту, часто раскрывается заинтересованным коллекционерам, и что она может быть разглашена служащими аукционного зала и таким образом стать известной, побудил коллекционеров, у которых есть *ценные вещи* в продаже, тайно посылать друзей или агентов, чтобы довести цену до определенной цифры. Имя, давным-давно данное этому самодовольному тайному партнеру, притворяющемуся покупателем произведений искусства, - Питер Фанк.

“Фанкизм”, если кому-то будет позволено употребить неологизм, безусловно, имеет право на существование и зародился в законном желании защитить предметы от падения по смешным ценам в тяжелые моменты распродажи, но теперь он стал обычным ругательством, особенно на первоклассных аукционах, где по причине того, что на карту поставлены большие интересы, систему можно использовать в полную силу, не жалея средств. В качестве примера — и такого, который, насколько нам известно, в значительной степени пошел на пользу продавцу, а вовсе не покупателю, у которого “фанкизм” лишает всех шансов на “честную игру”, которая должна быть доминирующей нотой на аукционах, — мы можем привести продажу итальянской коллекции на Christie's, на которой, конечно, без ведома или даже подозрения аукционистов, Питер Фанк устроил хаос во всех формах и обличьях. Чтобы быть уверенным, что проницательные коллекционеры не обнаружат псевдокolleкционеров, все последние были привезены с Континента и получили строгие предписания покупать по заявленной цене, делать ставки без комментариев и не позволять себе ничего, кроме высказываний в разговорах с публикой, причем дилер, нанимающий их, знает, насколько невозможно для не коллекционера или притворного любителя искусства сказать три слова о произведении искусства, не выдав себя. Приятная внешность, естественная ставка без подчеркивания *асиса* или театральной позы, случайное “да”, или “может быть”, или “хм” в ответ на вопрос, и целый ряд бескомпромиссных банальностей - таков запас импровизированного Питера Фанка, который, возможно, не так талантлив, как профессионал, но имеет то преимущество, что его легче обнаружить.

Умный Питер Фанк знает подходящий момент для повышения цены, исходя из энтузиазма своего конкурента, до какой суммы он может безопасно сделать ставку, прежде чем выйти из игры, и, рассчитывая на опрометчивость и импульсивность своего оппонента, доводит его до ставок, о которых он впоследствии сожалеет. Каким бы рискованным это ни было, предмет редко остается в руках Питера Фанка, а если и остается, владелец передает ему деньги и забирает предмет, выплачивая аукционисту сравнительно скромный процент.

Эти объединенные силы в аукционном зале, тайно сработавшие как последовательность ловушек, побудили известного французского коллекционера предложить в качестве надписи разместить над дверью одного из таких опасных притонов: “*Я иль я пьесы для луп*”.

Под этим не подразумевается, что все аукционные залы наводнены разбойниками, которые не оставляют шансов на честную игру, и что все, кто когда-либо входит в них, выходят оттуда сожалеющими о попытке купить с помощью системы, которая привлекает публику своей честной торговлей. Вовсе нет, лучшие художественные вложения часто делаются на публичных

распродажах, но, увы, редко неопытным новичком, который имеет лишь ограниченные знания об искусстве и, кроме того, совершенно не знаком с порядком работы аукционных залов.

Эта двойная форма невежества нуждается в знании того, что существуют ловушки, чтобы хладнокровие и мудрость могли проникнуть в мозг увлеченного новичка, два необходимых элемента для приобретения опыта по разумной цене.

Часть III ФАЛЬШИВАЯ СТАТЬЯ

ГЛАВА XIX СОСТАВ ПОДДЕЛЬНОГО АНТИКВАРИАТА

Картины, необработанные материалы, офорты и т.д.—Как искусство подделки обязательно заимствует технику и опыт у реставратора—Старые и современные способы имитации техники живописи—Новые рисунки на старых холстах и старые картины, перекрашенные и исправленные —Предложения по имитации подготовки панели или холста—Имитация характерных картин в *impasto*—Вуалирование и лакировка—Имитация растрескивания лака—Старые рисунки—Техника надлежащего злоупотребления, чтобы придать рисункам видимость возраста—Офорты—Свежие поля на старых гравюрах и т.д.

Мнения относительно реставрации предметов искусства носят самый разный характер; особенно это касается живописи, искусства с довольно сложной техникой. Различные мнения о реставрации картин, однако, можно разделить на три отдельные категории. Можно сказать, что кто-то полностью поддерживает этот процесс, кто-то полностью не одобряет его, и между ними тот, который допустим, поскольку он связан только с механическими методами, рассчитанными на усиление пигмента, или снаковальными или панно, и не связан с тем, что можно было бы назвать художественной стороной произведения, такой как ретушь или заполнение недостающих частей картины.

Говоря о некоторых реставрациях своего времени, даже Вазари замечает в “Жизни Луки Синьорелли”, что “для шедевра было бы гораздо лучше остаться испорченным временем, чем быть испорченным ретушью, выполненной некачественной рукой”.

Балдинуччи рассказывает нам, как Гвидо Рени возражал против ретуши старых картин, особенно работ хороших мастеров, и что он неизменно отказывался делать это сам, независимо от того, сколько клиент был склонен предложить за работу.....

Милиция, архитектор и писатель, говорит, что ретушировать старую картину, особенно прекрасное произведение искусства, - значит прокладывать путь к будущему и более широкому разрушению, поскольку со временем ретушь проявит себя, и тогда придется совершить еще один акт варварства.

По мнению известного флорентийского антиквара и известного реставратора картин для американского рынка, картина ничего не выиграет от рук реставратора. Напротив, его мнение таково: “Как только реставратор дотрагивается до картины, он портит ее”.

Класс, который мы поместили между двумя крайностями, тот, который использует определенную дискриминацию, принимая такие методы, которые предназначены просто для сохранения работы, не посягая на ее художественные достоинства, такие как добавление новой панели или холста к картине, удаление старого и испорченного лака и т.д., Будучи мудрым, конечно, вновь представлен меньшинством.

Излишне говорить, что основные силы класса, поддерживающего реставрацию в ее крайней форме, набираются из рядов реставраторов или авторов работ, обучающих великому искусству воскрешения шедевров, таких людей, как Мериме, Верньод., Пранж, Деон, Форни и Секко Суардо. Последний, по сути, без колебаний называет реставрацию магическим искусством и изображает реставратора как обычного чудотворца.

В этой главе мы не предлагаем описывать различные методы реставрации картин в соответствии с характером произведения, фрески, темперы или масла, а просто укажем на некоторые процессы реставрации, которые полезны фальсификаторам для обмана неопытных коллекционеров.

В случае подделки старой картины со слабыми или дефектными характеристиками, для создания обманчивого представления о работе хорошего качества, процесс состоит главным образом в приведении формы в надлежащий вид путем маскировки и тонирования грубых участков краски. Эта работа, успех которой в основном зависит от мастерства и, наоборот, сноровки фальсификатора, обычно выполняется путем предварительного удаления старого лака растворителем. Существует много видов растворителей, которые можно использовать в зависимости от качества лака, однако наиболее распространенным является спирт. Он должен быть очень чистым, содержать минимум воды. Обычный спирт, вероятно, вызывает образование непрозрачных белых пятен - явление, названное французским реставратором *шанси*, - и его очень трудно стереть, как только оно появилось. Поскольку спирт является одним из сильнейших растворителей и временами обладает опасным и слишком быстрым действием, для начала его обычно смешивают со скипидаром в пропорции пополам. Затем, в зависимости от большей или меньшей растворимости лака, постепенно увеличивают долю спирта. Эта смесь, называемая итальянскими антикварами *лмиста*, может быть заменена, как мы уже говорили, различными растворителями — поташем, содой, аммиаком и т.д. — в зависимости от природы или твердости растворяемого лака. Некоторые реставраторы также прибегают к механическим методам удаления старого лака. Эти методы тоже разнообразны. Если лак твердый, он может треснуть при надавливании большим пальцем, что является длительной операцией, требующей немалого терпения и мастерства. Если он обладает достаточной эластичностью, чтобы выдержать этот процесс, его обычно удаляют стальным лезвием в виде ластика. Последняя операция не только очень сложная, но и очень медленная, особенно когда картина обладает художественными качествами, которые не должны ухудшаться при удалении лака.

Эта первая операция успешно выполнена, художник вступает в игру и продолжает помогать работе, скажем, такой-то школы, максимально походить на картину мастера этой школы. Этот процесс естественным образом осуществляется с помощью более или менее полной

коллекции фотографий работ мастера, которому подделыватель намеревается подражать. Ретушь может выполняться самыми разнообразными методами. Возьмем наиболее распространенный случай масляной живописи: новая работа может быть выполнена масляными красками, предварительно нанесенными на промокательную бумагу, чтобы слить масло, которое затем заменяют скипидаром, чтобы придать краскам утраченную текучесть; это также может быть выполнено темперными красками или красками, в состав которых входит только лак, элемент текучести. Реставраторы предпочитают использовать темперу, потому что, хотя изменение оттенка при покрытии лаком сопряжено с чрезвычайными трудностями и, следовательно, требует немалого опыта для определения требуемого оттенка или тона, все же после нанесения она вряд ли изменится со временем, как это обычно происходит при ретуши маслом на старых картинах. Преимущество смешивания цвета только с лаком заключается в сохранении правильного тона от начала до конца. Этот метод чрезвычайно полезен не только при раскрашивании недостающих деталей, но и для того, чтобы скрыть и тонировать то, что было нанесено темперой, если оно не совсем гармонирует с остальным после нанесения лака. Излишне добавлять, что те краски, жидкая часть которых обеспечивается лаком, неизменяемы, поскольку они вообще не содержат масла. Одной из трудностей при обращении пигментами является недостаточная текучесть, поэтому с пользой можно добавлять скипидар.

Однако, поскольку вышеупомянутые методы ретуши не выдерживают химических испытаний, поскольку спирт является подходящим растворителем для удаления дополнительных штрихов со старых картин, которые были выполнены масляными или лаковыми красками, более проникающие фальсификаторы либо смешивают янтарный лак с красками, либо наносят на свежие штрихи плотный слой этого лака, который при хорошей подготовке считается нерастворимым и на него нелегко воздействовать растворителями. Хотя рецепты приготовления этого лака приведены не в одной специальной работе по искусству реставрации, на практике очень немногие знают, как приготовить его надлежащим образом.

Здесь мы предположили, что картина была в хорошем состоянии, что не было пропущено ни одной важной детали, или, скорее, что при неповрежденной панели или холсте работа требовала только ретуширования художником, что является редким случаем, поскольку, когда краска исчезает, подготовка панели или холста обычно исчезает вместе с ней из-за ее адгезивности.

Мы не собираемся приводить различные рецепты штукатурной обработки, образующей основу для изготовления панели или холста. Они различаются в зависимости от времени и страны и могут быть найдены в специальных работах по живописи. В обычных условиях очень легко заменить недостающий препарат, так же как легко придать ему надлежащую поверхность с помощью пемзы или квалифицированного нанесения кистью, но в случае с картиной на холсте очень редко прямо через него остаются небольшие отверстия. Первая операция в таких случаях - переделать работу, выровнять ее, а именно, другим холстом, который приклеивается к старому и разглаживается утюгом до полного высыхания. Затем недостающую часть необходимо заполнить, имитируя плетение холста, на котором написана работа. Это непросто, поскольку различные переплетения полотен столь же характерны, как и подписи: двух одинаковых не бывает. Поэтому новый холст, виднеющийся через отверстие, либо закрывается лоскутом канвы, взятой из какого-нибудь уголка картины, подлежащей реставрации, либо ему придают тот же внешний вид, прижимая кусок старого холста к свежей заготовке отсутствующей части, формируя таким образом текстуру нитей. Это должно быть сделано умело, таким образом,

чтобы параллельные линии нитей совпадали. Есть несколько ловких подделывателей, которые имитируют старый холст мазками твердой кисти при свежей подготовке новых фрагментов, воспроизводя характеристики холста путем фактического копирования с оригинальной части.

Когда картина закончена, существуют различные методы, с помощью которых ей можно придать или восстановить видимость возраста. Используются сотни различных веществ, от асфальта до лакрицы, растворенной в скипидаре или воде, клею, белку и т.д. Вуалирование спомощью лака, окрашенного соответствующим пигментом, как правило, придает завершающий штрих.

Имитация старого и потрескавшегося лака достаточно проста. Сначала на холст нужно нанести слой разведенного клея, затем покрыть лаком до полного высыхания клея. Поскольку нижний слойклея быстро высыхает и обладает усадочной способностью, непропорциональной усадке лака, легко понять, что результатом будет растрескивание лака. Тесная или крупная сеть трещин получается за счет увеличения или уменьшениякачества усадки между двумя слоями, или за счет ускорения или замедления высыхания верхнего слоя искусственными средствами. Несмотря на относительную простоту, эти операции, тем не менее, требуют немалого опыта, чтобы увенчаться должным успехом.

Если краскаг была перекрашена только в тех частях, которые отсутствовали, и старый лак не был удален с остальной части картины, речь идет не только о том, чтобы придать лаку новых пятен трещины, подобные старому лаку, но и о том, чтобы они как можно точнее имитировали трещины на оригинальной части картины. В таких случаях используется игла, чтобы сделать трещины на только что покрытых лаком деталях. После выполнения углублений в лаке их заполняют водой с добавлением краски или сажи, чтобы придать им желаемыйвид состаренности.

Примерно такой метод чаще всего используется для создания картин маслом. С необходимыми вариациями и использованием подходящего материала этот же метод подходит и для темперы. Редко фрески имитируются или ретушируются, но в таких случаяхв качестве носителя цвета используется свежий сыр, который при высыхании приобретает не только качество нерастворимости, но и непрозрачный оттенок фрески.

Что касается техники, то имитатору нелегко имитировать работу теххудожников, которые рисуют *in impasto*, то есть толстым слоем пигмента, а последующие характерные мазки кисти требуют немалого опыта для воспроизведения во всей их силе, характере и характеристиках. Благодаря долгому изучению и практике некоторым, наконец, удастся имитировать работы таких художников, как Рембрандт или Франс Хальс, но такие случаи крайне редки. Форни, написавший работу о реставрации картин, предлагает метод имитации живописи импасто с ее характернымимазками кисти, который, на наш взгляд, может быть применен только в случае восстановления части, отсутствующей на какой-либо старой картине. Метод Форни состоит в том, чтобы сначала воспроизвести особенности мазков кисти в гипсовой композиции, очень напоминающей композициюподготовки холста, а затем придать надлежащую окраску. По словам Форни, преимущество этого метода в том, что он создает впечатление откровенного и энергичного стиля живописи, такого, какой характерен для техники импасто, и все же этого добивалисьмедленно и терпеливо.

Одним из побочных действий подделки фотографий является предоставление подходящих подписей. Если учесть, что на картинах обычно стоит подпись художника, особенно в последнее время, было бы странно, если бы в этой отрасли не было специалистов, способных в совершенстве имитировать подписи, а также воспроизводить особые монограммы художников.

Легко понять, как можно имитировать старые рисунки и эскизы. Точно так же, как в случае подделки картины, художник сначала пытается ознакомиться с произведением, которому он хочет подражать. Затем его обычно выполняют на старой бумаге, а по окончании замачивают в грязной воде, сушат и натирают пемзой, чтобы придать ему видимость старения. В некоторых подражателей, однако, не дают *Themselves* беда, чтобы найти надлежащий документ, и это не является необычным, чтобы увидеть подделок на современной бумаге, или горе-XVI века, работы на бумаге подшипник мельница-знак два или три века спустя. Но это, конечно, грубые имитации, которые я использовал, чтобы обмануть самых наивных новичков.

Отпечатки также имитируются, и в настоящее время доведены до совершенства с помощью механических средств, когда необходимо воспроизвести превосходный оригинал. Процесс старения такой же, как и для рисунков. Следует отметить одноразличие между ними, заключающееся в том, что в случае старых гравюр наличие или отсутствие полей имеет большое значение. Офорт с оригинальными бумажными полями гораздо ценнее, чем тот, который был вырезан по размеру рамки или для каких-либо других целей. Следовательно, одним из конкретных способов подделки отпечатков является замена бумажных полей на те образцы, которые их утратили. Работа более или менее успешна в зависимости от мастерства подделывателя, но обычно выполняется следующим образом: офорт вырезается по всему краю, достаточно близко к печатной части, затем вырезается большой кусок старой бумаги, чтобы подогнать офорт в качестве рамки, и два края сводятся и удерживаются вместе в течение некоторого времени с помощью бумажной подкладки сзади. Щель междукраем старого рисунка и новым краем заполняется пастой того же состава, что и бумага, и разглаживается даже механическим способом. Конечно, излишне добавлять, что такой метод вряд ли привлечет настоящего коллекционера, но мошенник знает, что глупых клиентов иногда бывает много и они его лучшие сторонники.

Миниатюрную работу легко имитировать не только из-за ее техники, в которой оригинальность играет сравнительно небольшую роль, но и потому, что она практически не нуждается в патине или старении.

Пастель и акварель, особенно последняя, кажутся немного неуместными в творчестве фальсификатора. Однако пастель, с ее своеобразной техникой исполнения, предоставляет возможности для подделки.

Копии известных оригиналов не избежали спекулятивного духа *counterfeiter*. Обычно они продаются как современные копии или антикварные экземпляры, и, похоже, их цена выше, даже если старая копия порой намного уступает современной.

В подделке современного или полусовременного искусства технике, призванной подчеркнуть возраст и почтительность произведения, нет места. В таких случаях, как нетрудно понять, главное ремесло заключается в подражании стилю подделываемого мастера.

Говоря о таких имитациях, мы можем отметить, что подделыватели, современные художники, возможно, наиболее опасны для неопита, и поскольку подделки в большей или меньшей степени существовали всегда и ни в коем случае не являются только продуктом жадности современных фальшивомонетчиков и дилеров, коллекционера часто вводят в заблуждение фальшивые Коро или фальшивые Руссо, в которых единственной законной вещью, возможно, является дата, поскольку подделка была совершена при жизни мастера.

Естественно, имитация не всегда делается с целью обмана, но почти всегда с надеждой стать таким же популярным, как определенный мастер, подражая его стилю. Очень часто это работа учеников, как в случае с имитациями Ватто Ланкре и Патера.

Известно, что Клопп подражал работам Пола Поттера, что Якоб ван Хайсум подделывал работы Брейгеля и Вуверманса, что Константин Нетшер заработал кучу денег, копируя портреты Вандайка Карла I, и что Тенирс Младший продавал фальшивые титианы.

Возвращаясь к гравюрам и офортам, прежде чем закрыть эту главу, необходимо провести различие между старыми подражаниями и современными. Хороший знаток никогда не затрудняется обнаружить признаки подделки, но существует существенная разница в критериях, необходимых для оценки старых имитаций офортов и современных подделок. На старых гравюрах, поскольку они были воспроизведены вручную, могут возникать невольные расхождения, и поэтому знаток должен быть с ними знаком. Эти вариации более или менее известны экспертам, тогда как в случае современного чисто механического воспроизведения главными требованиями являются увеличительное стекло и технический опыт. Репродукция работы Маркантонио Марко Денте и копии офортов Калло, сделанные некоторыми его учениками, являются примерами несовершенства старых имитаций, поскольку детали были опущены.

ГЛАВА XX

ПОДДЕЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ, БАРЕЛЬЕФЫ И БРОНЗА

Фальшивая скульптура—Работы из глины—Фальшивые Танагры—Имитация работ эпохи Возрождения—Барельефы и бюсты—Обожженная глина и *штукатурка*—*duro*-Клодионы—Бронза—Важность патины—Пatina помпейской бронзы и найденных при раскопках бронз—Пatina эпохи Возрождения и более поздних времен—Позолоченная бронза—Изделия из мрамора и их общая окраска—Скульптура из дерева и слоновой кости—Церопластика.

Мы должны повторить, что и в скульптуре подделка в значительной степени заимствована из искусства реставрации. Действительно, не будет преувеличением сказать, что почти все отрасли искусства подделыватели обращаются за помощью к методам реставратора. И здесь, как и в живописи, мы также непосредственно сталкиваемся с двумя формами обмана; первая - это создание современного предмета в подражание антиквариату с целью ввести в заблуждение коллекционера, а вторая - воссоздание какой-нибудь фантастической подделки с

предмета более низкого качества или сильно поврежденного чрезмерной реставрацией. Говорить о чрезмерной реставрации - значит в таких случаях использовать эвфемизм. Мы можем предложить пример, показывающий, что эта чрезмерная реставрация объектов - не что иное, как форма подделки, сильно приправленная различными разновидностями обмана. Несколько лет назад богатый американец купил мраморную статую, изображающую знаменитую римскую императрицу. Она была куплена не просто потому, что ему нравилось римское искусство, а как портрет именно этой римской императрицы. На самом деле, вся статуя была подделана путем добавления новых частей к безголовому туловищу без конечностей, которое было единственной по-настоящему античной частью. Однако мы должны сказать, что новая голова, приданная наполовину подделанной статуе, была сделана чрезвычайно хорошо. Он был скопирован с хорошо известной модели, и, если бы не патина мрамора, не столь совершенная, как можно было бы ожидать от великого мастера обмана, самый опытный коллекционер мог бы быть обманут.

Работа с глиной, пожалуй, самый популярный вид пластического искусства среди подделывателей антиквариата. Поскольку он обладает особым преимуществом, заключающимся в том, что изготавливается по слепкам с оригиналов, он не представляет никаких реальных технических трудностей, не требует дорогостоящих дополнений и может быть сравнительно легко окрашен и покрыт патиной. Конечно, многими из этих преимуществ обладают также бронза, лепнина и все изделия, выполненные по оригинальной модели из глины или любого другого пластичного материала, такого как воск, пастилин и т.д.

Фигурки из танагры, несомненно, занимают первое место в большом классе изделий из искусственной глины. В этой линии существует непрерывная череда подделок с тех пор, как изделия из танагры впервые вошли в моду у коллекционеров, до серийных подделок, которые сейчас продаются в Париже и которые наивные коллекционеры до сих пор покупают за настоящие Танагры. Старый барон Ротшильд, обладавший прекрасной коллекцией статуэток из Танагры и немалым опытом знатока, обычно говорил, что, когда речь заходит о Танагре, нужно видеть, как ее выкапывают, и даже это в наши дни вряд ли является гарантией подлинности.

Имитации обычно отливаются с хороших оригиналов, а поскольку при сушке и обжиге глина значительно усыхает, имитация обычно меньше оригинала и поэтому ее легко обнаружить при сопоставлении с подлинным изделием.

Некоторые из более продвинутых имитаторов несколько устранили эту разницу в размерах с помощью механических методов расширения форм, но работа в таких случаях не так совершенна, как в противном случае, и то, что достигается, с одной стороны, а именно размер, идентичный размеру оригинала, теряется, с другой, поскольку методы извлечения форм большого размера из оригиналов, как правило, несовершенны.

Популярным продуктом итальянского рынка являются барельефы и глиняные бюсты, имитирующие работы эпохи Возрождения.

Если это не работа умных художников, которые лепят прямо из глины, изучив и освоив старый стиль, то это продукт жалкого механического обмана, которому помогает умение замаскировать его лоскутную природу, хитрость и общую ловкость рук коварного искусства подделки.

В случае с барельефами они часто состоят из разных частей, принадлежащих разным оригиналам, иногда оригиналам, неизвестным знатокам и искусствоведам. Этот метод был

применен для имитации терракотовых бюстов эпохи Возрождения. Бюст, купленный по высокой цене у венецианского антиквара много лет назад и считавшийся подлинной работой эпохи Кватроченто, впоследствии был обнаружен, что он был сделан по слепку, снятому с лица лежащей фигуры на надгробии в церкви Сан-Пьетро-э-Паоло, к которому была добавлена задняя часть другого бюста, окончательно закрепленного на паре плеч, отлитых с другого оригинала того же периода. Памятник, с которого было отлито лицо, находился так высоко на стене церкви Сан-Пьетро-э-Паоло, что никто не знал о существовании этого оригинала, а другие части подделки также были взяты у малоизвестных оригиналов. Мошенничество было обнаружено в Париже через некоторое время после того, как бюст попал в известную коллекцию, последовал судебный процесс, и коллекционер в конце концов вернул уплаченные им деньги.

Итальянское искусство пятнадцатого века создало множество глиняных барельефов, по-видимому, с одного и того же оригинала, но с небольшими отличиями, дополнениями и модификациями, очевидно, сделанными после того, как глина покинула форму, но когда она была еще свежей. Этот факт сильно возбудил фантазию итальянских фальсификаторов и в значительной степени способствовал замешательству искусствоведов и обману не одного коллекционера. Эти барельефы по большей части представляют священные сюжеты, и иногда речь идет не просто о том, чтобы вложить розу в руку мадонны или маленькую птичку в руку Младенца Иисуса, чтобы претендовать на должную оригинальность, но изменения настолько радикальны, что меняется весь внешний вид работы. Обычно это делается следующим образом. Хорошая гипсовая форма изготавливается по хорошему оригиналу, а из этой формы формируется глиняная копия, которую затем модифицируют, пока она еще свежая. Если произведение, которое будет лишено своего первоначального характера, представляет собой, скажем, Мадонну с Младенцем, художник может изменить его размер, изменив рамку; затем, чтобы преобразить тему, он может добавить с одной стороны головы быка и осла, взятые, конечно, с другого оригинала. Чтобы изменить позу Мадонны, глину обычно разрезают за головой и шеей тонкой проволокой, и тогда положение статуи можно изменять по своему усмотрению; например, из выпрямленной она может быть наклонена или наоборот. Тем же методом и с немалым мастерством можно придать рукам новые позы и т.д. Конечным результатом является работа, которая считается оригиналом среди глупых любителей искусства, коллекционирующих серии.

Имитации штукатурки duro изготавливаются практически идентичными методами. Эти композиции обычно изготавливаются из гипса, который затвердевает по мере высыхания после заливки в форму. При модификации оригинала, конечно, необходима первая модель из глины или какого-либо другого мягкого материала для лепки, из которого затем берется форма для отливки *штукатурки duro*.

Раскрасить обожженную глину или штукатурку и придать им патину сравнительно просто. Окрашивание производится темперными красками, патинирование - тонированной водой, для чего могут использоваться табак, сажа и т.д., наносится прокуренными и жирными руками. Слои бензина, в котором было растворено небольшое количество воска, окончательно наносится кистью, и весь слой протирается щеткой или ватой.

Однако, как мы уже говорили, фальшивомонетчики особенно равнодушны к работе с глиной. Это требует небольших затрат, готовую работу можно обжечь за небольшие деньги, окраску и

нанесение патины можно выполнить “дома”, не нуждаясь в специальном освещении студии и т.д. Этот метод был излюбленным не только в случае работ эпохи Возрождения, но и в других видах художественной подделки, например, в терракоте восемнадцатого века, в прекрасных работах Клодиона, Фальконнета, Марина и т.д. Париж переполнен подражаниями глиняным группам Клодиона. Некоторые из них достаточно хороши, чтобы озадачить лучших ценителей. Как мы уже видели, псевдоклодион, добросовестно проданный много лет назад месье Дю Булле мадам. Буас вызвал сложный судебный процесс и множество безрезультатных споров среди искусствоведов и ценителей творчества Эжена Гийома, Шапю, Милле, Карриер Беллез и специалистов по творчеству Клодиона, таких как Тиакур. В конце концов было установлено, что долото с именем Клодиона было подлинным и имело вставку в группе гораздо более позднего времени, являющуюся поддельным оригиналом, но даже это не было абсолютно доказано и просто предлагалось в качестве наиболее приемлемой гипотезы. Как замечает Пол Юдель, чтобы решить этот вопрос, “Клодиону пришлось бы поднять камень со своей могилы и восстать из могилы, чтобы предложить неопровержимое решение”.

Первоначальный процесс изготовления подделок под античную бронзу очень похож на тот, который используется при изготовлении глиняных и лепных подделок. Под первоначальным процессом мы, конечно, подразумеваем способ изготовления формы для отливки бронзы. Когда псевдооригинал был вылеплен из глины, его форма естественным образом изменяется для получения матрицы из какого-либо более твердого материала, и из этой матрицы берется форма, которая используется для отливки. Существует также другая система литья бронзы, очень популярная среди фальсификаторов, особенно для изготовления небольших предметов, которая называется *cire perdue*. Это упрощенный метод, состоящий в моделировании объекта из воска, затем взятии формы, которая опорожняется путем расплавления воска. Подробности этих двух методов литья бронзы, обычного литья и процесса *cire perdue*, можно найти в любой технической работе по литью бронзы, и здесь их повторять не нужно.

Патинирование бронзы представляет собой трудность в дополнение к художественным трудностям создания убедительного псевдооригинала, трудностям, общим для глины, лепнины и, фактически, для всех подделок под скульптуру. Пatina, *благородство* Горация, представляет собой своеобразное окисление, приобретаемое бронзой с возрастом. Для ценителя патина является не только частью художественного ансамбля бронзового изделия — настолько, что на коллекционеров больше производит впечатление красота патины, чем художественная ценность изделия, — но и главным показателем подлинности работы.

Согласно Плинию, римские знатоки также придавали большое значение знатному оружию, особенно в случае со знаменитой коринфской бронзой. Римский любитель классифицировал этот металл по пяти качествам в соответствии с пятью различными оттенками или патиной в зависимости от доли золота и серебра в сплаве. Римские любители искусства регулярно изучали бронзовую патину и состав бронзы предметов искусства. Составляющие этого знания были получены не только по внешнему виду определенной бронзы, но и по ее относительному весу и запаху металла. То, что запах сплава следовало подвергнуть тестированию для определения его составных частей, вполне возможно, поскольку запах бронзы и латуни существенно отличается, и нет никаких причин, по которым опытный римский нос мог бы различить незначительные различия в зависимости от соотношения различных металлов в сплаве.

Одна из причин, по которой коллекционеры, помимо художественных мотивов, уделяют патине так много внимания, заключается, как мы уже говорили, в том, что patina nowadays является одним из самых безопасных ориентиров при покупке антикварной бронзы. В то время как художественные качества определенных предметов могут быть воспроизведены с мастерством или обманом, предполагается, что нанесение патины на действительно подлинный и полностью убедительный внешний вид выходит за рамки искусства подделывателя. Наш собственный опыт и опыт других людей заставляет нас сомневаться в этом, но таково, по сути, распространенное мнение среди коллекционеров. Поддельная патина, это правда, менее прозрачна и матовее подлинной, и ее легко обнаружить по блеску на концах и острым краям бронзы, где трудно зафиксировать имитацию патины, но, повторим, в Неаполе и некоторых городах Северной Италии есть бронзы, которые обманули лучших знатоков, и образцы можно увидеть почти во всемирных музеях Европы и Америки. Почти во всех работах, специально посвященных металлическому литью, используются различные методы получения надлежащей патины в соответствии с различными оттенками, которые можно пожелать придать бронзе. Однако современные методы окрашивания и окисления бронзы, похоже, не удовлетворяют антиквара и, как следствие, изготовителя подделок под античную бронзу. Все современные механические методы позволяют получить тонкую окраску без блеска, окраску, которая, по-видимому, не обладает живостью старой патины, окисление, которое кажется слишком поверхностным, чтобы показать глубину окраски, характерную для патины, полученной в результате медленного процесса старения. Чтобы добиться такого эффекта, мастер прибегает к самым разнообразным и нестандартным методам и, по возможности, пытается ускорить медленное застывание старения, смазывая предмет жиром и копчением, помещая его во влажные места и обрабатывая кислотами. Часто самые разнообразные методы используются в сочетании или попеременно с терпением и настойчивостью, достойными более благородного дела, но практикуются с еще большим рвением, увы, сулящим большую выгоду. Некоторые из наиболее удачных патин получаются не только при надлежащей обработке окраски и окислении металла, но и при составлении сплава таким образом, чтобы в дальнейшем способствовать получению убедительной патины.

Естественно, различия в патине старых бронз зависят не только от различных условий, которым изделие могло подвергаться с возрастом, но и от окраски или вида искусственного окисления, которые могли быть ему приданы после выхода из литейного цеха.



Фото

Алиари

Имитация римской работы.

Последняя половина XIV века



Фото

Алинари

Имитация работы 16 века.

Таким образом, в то время как античная бронза, поднятая со дна моря, может иметь своеобразную патину возраста, приобретенную в этих особых условиях, а другая статуя, подвергшаяся только атмосферному окислению, может иметь другой оттенок, связанный с воздействием воздуха, существуют бронзы, которые были окрашены после выхода из литейного цеха, и даже когда возраст придал патине блеск, они несут на себе характеристики, отличающие школу или художника. Наиболее трудными для имитации являются найденные при раскопках греческие, римские или этрусские бронзы, особенно когда влажность масла или какие-то особые условия привели к образованию своего рода патины, напоминающей эмаль. Среди искусственных оттенков ренессансной бронзы характерен коричневатый оттенок падуанской школы, и заслуживают внимания некоторые из черноватых оттенков венецианской бронзы, а также целый ряд образцов универсальной флорентийской школы. Некоторые из этих патин воспроизведены довольно хорошо, и теперь, когда Джанболоню и его школу начинают ценить, мы бы заявили, что подделка успешно изучена для получения красноватой патины на некоторых не всегда изысканных, но все же неизменно интересных маленьких бронзовых изделиях Такка Сусини Франкавилла и других.

Когда-то некоторые коллекционеры считали, что позолоченную бронзу подделать невозможно, что гальванопластический метод так же узнаваем, как любая фальшивая и плохо изготовленная монета. Мы сомневаемся в этом, поскольку не понимаем, почему старая система золочения ртутью не могла быть применена к имитациям. Это несколько медленнее и дороже, но прибыль, как мы понимаем, делает это выгодным в глазах мошенника. Позолота, безусловно, в совершенстве имитирована на современных изделиях, выдаваемых за работы французских художников восемнадцатого века, а некоторые подделки работ Гутьерреса и Каффьери даже покрыты лаком, который когда-то считался неподражаемым.

Значительный прогресс, достигнутый в имитации патины, сделал коллекционирование бронзы одной из самых опасных отраслей, которые может выбрать коллекционер.

В случае мрамора, камня или другого твердого материала, который должен быть обработан резьбой, подделыватель обычно начинает свою работу по примеру скульптора, то есть он лепит оригинал из глины, отливая его из гипса и переносит на мрамор обычными методами. Затем, когда эта художественная часть будет успешно выполнена, мрамору или камню необходимо придать вид старины и покрыть патиной, соответствующей возрасту. Обычно это достигается с помощью двух различных операций, одна из которых связана с формой, другая - с цветом и всей особой гармонизацией тона и полировки, называемой патиной. Что касается формы, поскольку современная скульптура несколько слишком точна и заострена, главная цель операции - уничтожить эти качества, а также придать объекту те поругания, которые, как предполагается, оставляют след на антиквариате во время его долгого странствия сквозь века. Поэтому мрамор здесь и там искусно откалывается молотком и стамеской, наносятся песок и кислота, чтобы притупить слишком острую оснастку, а иногда и вызвать коррозию и т.д. Приняв принцип а, легко понять, что способы состаривания скульптуры множатся и варьируются в зависимости от иллюзии, которую намеревается передать создатель. Того факта, что древнегреческие и римские работы по внешнему виду не идентичны произведениям эпохи Возрождения, поскольку формы обычно извлекаются из раскопок, в то время как последние дошли до нас через долгую череду владельцев, достаточно, чтобы показать, что существуют небольшие различия, которые необходимо принимать во внимание.

Для окраски мрамора и камня обычно сначала задается общий тон, который призван устранить грубость нового материала, особенно в случае мрамора. Один из наиболее распространенных способов - промыть предмет водой, содержащей определенное количество зеленого купороса. При нанесении до того, как камень потерял проницаемость, этот раствор проникает глубоко, особенно в мрамор, и окраска нелегко разрушается или смывается при длительном воздействии атмосферных факторов. Некоторые используют нитрат серебра также для придания другого оттенка, но раствор, упомянутый первым, который придает мрамору надлежащий оттенок слоновой кости, является наиболее распространенным. Естественно, тон, задаваемый этими средствами, слишком однороден и монотонен, чтобы его можно было принять за окраску старости, поэтому художник пускает в ход свой талант и опыт, чтобы добиться желаемого изменения; фактически, нет другого учения, кроме опыта и вкуса. Следует отметить, что при окраске камня, и особенно мрамора, в распоряжении художника имеется почти полная палитра, поскольку в этой области химик использует практически все возможные оттенки.

Кстати, мы можем отметить, что искусство раскрашивания мрамора было хорошо изучено уже во времена Древней Греции, и это факт, что более чем на одной статуе того периода видны признаки окраски, чудесным образом сохранившиеся на протяжении веков. В Италии, где окрашивание мрамора по-прежнему является процветающим искусством, для этого используется очень мало красок: вердигрис, гамбож, драконья кровь, кошениль, красное дерево и бревно.

Подходят почти все растительные красители, и многие краски на основе каменноугольной смолы при правильном использовании придают мрамору очень быстрый и красивый цвет. Очень важно, чтобы раствор всех красителей был приготовлен на спирте или эфире, и можно использовать только те анилины, которые растворимы в жире. Некоторые растворы можно наносить непосредственно на мрамор, при любой его температуре; другие требуют нагрева мрамора, чтобы повысить его проницаемость и, как следствие, способность впитывать красящий раствор. Также необходимо принимать во внимание качество и состояние мрамора. Если мрамор не был отполирован должным образом или к нему прикасались жирными руками, это приведет к образованию пятен.

Растирание фланелью и умеренное использование энкаустики придают завершающие штрихи, когда характер патины требует эффекта блеска, который так часто можно увидеть на старом мраморе.

Предметы, вырезанные из дерева, не представляют собой изменения в технике изготовления антиквариата в том, что касается резьбы. Способность фальсификатора имитировать работу старого мастера носит чисто художественный характер и, конечно, не может быть достигнута каким-либо специальным методом; но искусство придания объекту убедительного вида возраста довольно механическое, зависящее от использования щелочи, перманганата калия и других веществ. Поскольку этот процесс несколько сложен и, по сути, присущ всем видам резьбы по дереву, он будет подробно описан при описании имитации антикварной мебели и методов ее изготовления; подделка мебели является, пожалуй, одной из наиболее продуктивных отраслей малоизвестной торговли поддельным антиквариатом. Иногда Эс художественные фигурки или барельефы из дерева, либо окрашены или позолочены. В случае полихромной работы дерево обычно покрывается гипсовым составом для получения цвета, а

техника состаривания или нанесения патины уже описана для лепнины или глиняных изделий; в случае золочения новому золоту придают вид состаренности за счет вуалирования цвета, также с успехом используются лакричный сок и жженая бумага, которые наносятся на золото мягкой кистью.

Кот тоже работа, которая представляет наэлектронной самых опасных поля neophytic предприятия, не требует специальной техники в фальсификации насколько художественного творчества обеспокоен. Он также должен быть заманчивым, чтобы резчик в качестве материала, для некоторых наивных эффекты первобытного искусства, кажется, помощник по основным качествам цвета слоновой кости, его фиброзные Конституции в частности. Можно с уверенностью сказать, что в настоящее время вряд ли существует хоть один подлинный византийский Христос; однако на рынке их, конечно, предостаточно.

Старые трещины на старинной слоновой кости вочень легко имитировать. Существует несколько способов их приготовления, наиболее распространенный - окунуть кусочек в кипящую воду, а затем быстро высушить на огне. Конечно, операцию можно повторять до достижения желаемого эффекта. Здесь также смокваке и табачный сок могут творить чудеса. Иногда кусочки слоновой кости кладут в бродящую кучу удобрений или влажного сена. Методы, на самом деле, самые разнообразные, и дух изобретательности, кажется, очень помогает мошеннику в разработке новых схем каждый день.

Теперь мы переходим к последнему классу этой главы - церопластике, которая включает в себя все виды лепного воска, небольшие барельефы, предположительно являющиеся оригиналами *плакеток*, маленькие семейные портреты из цветного воска и т.д. В этой области патина и сложные методы придания возрасту внешнего вида вряд ли принимаются во внимание, иногда достаточно простого прикосновения руки, чтобы испачкать воск, а работы такого рода после моделирования так легко приобретают окраску, что для имитации старой восковой работы не требуется никакого мастерства, при условии, что художник способен имитировать антикварную работу вручную. Кроме того, восковые портреты по большей части хранились под стеклом и дошли до нас свежими, как будто были сделаны вчера, причем не только те, что были написаны столетие или два назад, но и те, которые достигли самого почтенного столетнего возраста. Восковая работа - одна из самых простых для имитации и одна из самых трудноразличимых при имитации. Поэтому мы склонны посоветовать начинающему коллекционеру воздержаться от покупки такого рода работ, если неопровержимые документальные доказательства не представлены в виде хорошо проверенной родословной произведения.

ГЛАВА XXI

ПОДДЕЛЬНАЯ КЕРАМИКА

Керамическая подделка—Старые неглазурованные виды—Художественный и научный интерес к керамике—Восточная глазурованная керамика—Греческие и этрусские наполовину глазурованные вазы-Фаянс и его различные виды—Итальянские фабрики, Кафаджоло, Урбино и др.—Радужная глазурь, испаномореск, Дерута и Губбио—

Французская керамика—Подделка Палисси и имитации Генриха II—Другие виды французского фаянса—Фарфор, старый и современный состав фарфора—Различные способы подделки фарфора хороших марок—Наполовину подделка осколки—Неточности в маркировке—Стекла и эмали.

Керамика представляет собой одну из самых богатых и разнообразных областей для имитации и подделки. Бесконечные типы и особенности этого класса, по-видимому, подстегнули разносторонний гений имитатора.

Вообще говоря, в зависимости от возраста керамику можно разделить на два класса: те, в которых глазурь отсутствует, и те, в которых этот важный элемент керамики придает изделию совершенно иной характер.

Первый класс более конкретно, если не исключительно, может быть разделен на два типа в зависимости от характера: те, которые интересуют, в частности, ученого, и те, которые больше относятся к области художника и любителя искусства. Конечно, понятно, что между ними нет определенной демаркационной линии.

Однако компания Faking с большой беспристрастностью не делает различий и готова встретиться со своими клиентами в научной области физики или искусства и полностью готова принять ученого с художественными наклонностями или художника, обладающего учеными наклонностями историка.

Таким образом мексиканских идолов и перуанской керамики, а также произведения из диких племен, несколько ИМИТпроизведенные и скопированы с же интересом, как и неглазурованной ВАЗ Самос, греческие глиняные урны и римские светильники. Что регулирует рост активности фальсификатора и подстегивает его гениальность, так это, как мы уже говорили, спрос на изделие и его цена.

Поэтому нет ничего удивительного в том факте, что некоторые довольно индифферентные типы керамики диких племен или неполные образцы аборигенов были подделаны, как если бы они представляли интерес для *кулинара*. Не совсем из этого класса, но, безусловно, представляюограниченный интерес с точки зрения искусства мексиканские изделия, которые больше всего использовались теми, кто знает, что такого рода реликвии пользуются большим спросом как у ученых, так и у коллекционеров, питающих страсть к особым блюдам.

Навыставке 1878 года группа ученых заставила неосторожных насторожиться, выставив целую серию фальшивых мексиканских идолов, керамики и так далее. Но поскольку статьи, особенно в то время, были в большой моде, для специалистов и коллекционеров предупреждения оказалось недостаточно, и выставка поддельного мексиканского искусства имела такой успех, что пробудила честность или цинизм, мы даже не знаем, что именно, парижского дилера, которому пришла в голову идея рекламировать свой товар: “Подделки мексиканских идолов, 5-25 франсу”.

Неглазурованная восточная и греко-римская керамика с ее прекрасными формами и декоративным характером оказалась привлекательной не только для коллекционера, но и для подделывателя, которому не составляет большого труда имитировать ее. Придать такой керамике оригинальный вид несложно. Кислоты могут сыграть свою роль и здесь, но они вряд ли

необходимы, поскольку пористая природа глины позволяет ей впитывать любые оттенки и загрязнения, если ее закопать в специально подготовленную почву или в грядку с удобрениями.

Любопытно, с одной стороны, что имитация этого раннего искусства обычно процветает на том самом месте, где раскопаны оригиналы, и еще более странно то, что во многих случаях обманутыми были именно те, кто, как предполагалось, был хорошим знатоком и кто проявлял непосредственный интерес к раскопкам. Таким образом, в коллекциях, которые сейчас хранятся в музеях, существует изобилие поддельных самосских, родосских и других образцов. Поверхностного осмотра коллекции Сеснолы в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, должно быть достаточно, чтобы доказать, что даже такие хорошие знатоки, как Сеснола, не совсем защищены в этой области от обмана современных имитаторов.

С греческой, кампанской или этрусской керамикой, покрытой особым блеском или глазурью, природа которых до сих пор остается загадкой для керамистов, дело обстоит несколько иначе; хорошие имитации встречаются редко. Естественно, к убедительным имитациям не могут быть отнесены те, на которых использовалась свинцовая глазурь, поскольку такие имитации покрыты толстым слоем глазури *shining* и предназначены только для самых настоящих неофитов, которые, предположительно, никогда не видели оригинала. Удачные имитации покрываются либо очень тонкой и не блестящей глазурью, либо лаком для энкаустики. Чтобы убедиться, использовалась ли энкаустика, достаточно протереть изделие тряпкой, смоченной бензином, который вскоре сделает его непрозрачным. Достаточно протереть кусочек.

В музее керамики Севра есть интересная серия подделок под греческие и этрусские вазы, урны и т.д. В него вошли несколько хороших образцов работы Тушара, имитатора, процветавшего примерно в 1835 году, другие изделия неаполитанской Джустиниани и некоторые из наиболее удачных подделок этого особого вида керамики - изделия Крига с фабрики Rheinzabern. Эти предметы были проданы Севрскому музею как подлинные баварцем в 1837 году.

Нам говорят, что хорошим методом имитации этрусской керамики является работа с *ангобом*, добавляя хорошо измельченную *фритту* к *барботине*, которая содержит элементы глазури. Насколько нам известно, все имитации такого рода имеют недостатки внешнего вида, и можно с уверенностью утверждать, что они вряд ли могли бы получить серьезное рассмотрение от истинного ценителя.

Что касается глазурованной восточной керамики, следует отметить несколько хороших имитаций персидской работы и, прежде всего, имитации характерной керамики Родоса. Фабрики по производству этой керамики есть почти повсюду. Возможно, лучшие имитации производятся на фабрике в Париже. Подделкам этой фабрики удалось обмануть не одного ценителя. Известный хранитель берлинского музея купил один из этих образцов как подлинный, заплатив за него восемьдесят фунтов, а антиквар из Флоренции, большой специалист по керамике, едва не совершил ту же ошибку, но, по счастливой случайности, его остановил друг, который на собственном горьком опыте убедился, что эта восточная керамика является продуктом исключительно западного происхождения. Довольно любопытно, что производители продают свою продукцию только за подделки; однако, благодаря обычным махинациям, которыми изобилует рынок антиквариата, эти предметы, очевидно, подсовываются неосторожным коллекционерам за пределами Франции. Восточная керамика обычно настолько хорошо сохраняется благодаря твердой глазури, что изготовителю не требуются все сложные процессы, чтобы придать изделию вид состарившегося изделия.

Глазурованная керамика в испано-мореском стиле представляет собой более или менее успешное поле деятельности для подражателей. Блестящая глазурь различных оттенков, похоже, не представляет трудностей для современного керамиста, который научился использовать таинственное взаимодействие в так называемой муфельной глазури. И все же, когда сталкиваешься с оригиналами, которых с каждым днем на рынке становится все меньше и меньше, лучшая из подделок оставляет место для размышлений, поскольку подлинник обычно является очень неудобным соседом подделки.

Итальянский Ренессанс с его разнообразными и интересными типами дал прекрасный урожай подражаний. На самом деле плагиат был широко распространен уже тогда, когда старые фабрики, ныне вымершие, работали в полную силу. Таким образом, Фаэнца не раз копировала Safaggiolo, и модели Urbino, Pesaro и Casteldurante часто меняются местами, в то время как фабрика в Савоне, кажется, объединила свою неповторимую индивидуальность с моделями всех самых успешных фабрик. Кафаджоло, Губбио и Деруэто, пожалуй, те виды старинной итальянской керамики, которым мастер отдавал предпочтение. Есть несколько современных имитаций Кафаджоло, выполненных керамистом из Флоренции, настолько искусных, что они обманули лучших ценителей Парижа и Берлина. Если бы не тот факт, что мы поклялись указывать на грехи, а не на грешников или их жертвы, мы могли бы перечислить довольно интересный список знаменитых жертв этого умного подражателя Кафаджоло, который все еще работает во Флоренции и с каждым днем становится все опаснее для нас из-за совершенствования своего лживого искусства.

Существуют также старинные имитации Safaggiolo, изготовленные сицилийской фабрикой Кальтаджироне, и если что-то удивляет нас больше, чем другое, так это то, что хорошие коллекционеры должны покупать этот сорт бесплатно как подлинный. Они, по-видимому, слепы к грубости имитации и, прежде всего, к ее темному, грязно-синему цвету, который не имеет ничего общего с прекрасным цветом настоящего Safaggiolo.

Еще один заветный типаж, привлекающий итальянских мастеров, хотя и недостаточно успешно имитируемый, чтобы привлечь настоящего эксперта, - это работа Делла Роббиа. Имитации этой работы, копии с хороших оригиналов и честно продаваемые как таковые, можно увидеть в одной из самых важных гончарных мастерских Флоренции, Cantagalli, фирме с почти исторической репутацией. Поскольку они предназначены для продажи в виде репродукций, копий или имитаций, на них не наносится патины.

Итальянскому фаянсу свободно подражали не только в Италии, но и в других странах, особенно во Франции. Среди успешных имитаторов мы можем привести Джозефа Деверса, который так хорошо имитировал итальянский фаянс, что имел честь продать некоторые из своих образцов Севрскому музею в 1851 году. Глядя сейчас на эти имитации Делла Роббиа, так искусно сделанные Деверсом в 1851 году, задаешься вопросом, как опытные ценители могли принять их за подлинные.

Глянцевым работам маэстро Джорджо Андреоли и Деруты подражали многие фабрики, но, несмотря на приложенные усилия и прогресс, достигнутый в раскрытии секрета глянцевого остекления, имитаций, особенно работы маэстро Джорджо, недостаточно. В работах Губбио лучшей эпохи, должно быть, использовался особый обжиг, особенно для красного оттенка, который настолько оригинален и характерен, что, кажется, не поддается имитации. О том, что маэстро Джорджо, должно быть, покрывали глазурью при низкой температуре, во всяком

случае, для получения переливчатого эффекта красок, можно заключить из случая, произошедшего в Губбио много лет назад. На том месте, где, как предполагается, маэстро Джорджо располагал печью для обжига своих шедевров, были найдены обломки тонкой работы Губбио. Случайно женщина положила один из этих кусочков, который, по-видимому, не подвергался последнему обжигу из-за переливающегося оттенка, на сковороду, на которой она грела руки, и умеренного нагрева золы было достаточно для создания переливающегося эффекта. Имитаторы такого рода работ используют различные методы, но одним из наиболее распространенных является приглушенная глазурь, специально приготовленная красного цвета с добавлением дыма, который обволакивает изделие, когда оно раскаляется, и глазурь вот-вот расплавится.

Во Франции работы Палисси с твердой глазурью, естественно, послужили стимулом для разносторонних способностей имитатора, а позже и поддельвателя. Будучи столь же уважаемым за свои работы, сколь и жестоко обращавшимся за свои религиозные убеждения, Палисси в свое время имел много подражателей, в основном среди своих учеников или восторженных последователей. Однако Палисси умер в Бастилии, так и не раскрыв секрета своей глазури или состава своего слюса, так что даже его последователи могли передвигаться только ощупью в темноте, используя выражение, которым Палисси определил свои долгие и кропотливые исследования, прежде чем он открыл секрет своей чудесной керамики. Возможно, потому, что плагиаторы, в конце концов, всегда плагиаторы, факт остается фактом: ни один из подражателей шестнадцатого и семнадцатого веков не достиг уровня мастера.

Однако ложных Палисси сейчас легион. Они бывают всех видов, и поскольку оригиналы сейчас практически отсутствуют на рынке, музеи, как обычно, изобилуют псевдо-палисси, поэтому сравнение с оригиналом не всегда возможно.

Помимо его непосредственных последователей, Палисси копировали и имитировали в Эйвоне близ Фонтенбло в семнадцатом веке, во времена правления Людовика XIII. Деммин, настоящий специалист по керамике Палисси, упоминает множество фальшивых палисси, которые сейчас находятся в музеях, некоторые из них являются обычными *вставками*, сделанными по известным гравюрам более позднего времени, чем Палисси. По словам Деммина, некоторые из этих произведений находятся в Музее Виктории и Альберта, мотивы этой композиции, старомодные сады, взяты с гравюр в стиле Ленотра, возможно, датируемых между 1603 и 1638 годами.

В наше время следует отметить имитации Альфреда Корпле, реставратора керамики, который заполнил рынок после 1852 года сносными имитациями, продаваемыми как таковые, работы Палисси. Долгое время он был реставратором сломанных и поврежденных изделий из Палисси, и поэтому у него была возможность внимательно изучить работу мастера, и одно время его имитации пользовались высокой репутацией. А. М. Пулл также имитировал работы Палисси примерно 1878 года, а также братьев Барбизе, *тарелка с рептилиями* которых хранится в Севрском музее. Некоторые фирмы даже воспроизводят морских рыб, которых никогда не встретишь на настоящих Палисси, поскольку мастер лепил только таких животных и рыб, каких он нашел в окрестностях Парижа.

Есть много подделочников, которые все еще любят подражать работам Палисси, и если бы мы могли дать совет неопытному коллекционеру, мы бы сказали: “Не гоняйтесь за Палисси в наши

дни, поскольку найти его в этом направлении практически невозможно; хорошие оригиналы хранятся либо в известных коллекциях, либо ревниво охраняются в музеях”.

Фаянсу Генриха II, техника изготовления которого является такой же загадкой, как глазурь Бернара Палисси, также подражали, но, за исключением нескольких образцов, подделки настолько грубы, что вряд ли могли представлять опасность даже для новичка, который, возможно, имел некоторое представление о оригиналах. Однако, как и в случае с Палисси, керамика Генриха II не представлена в большом количестве на рынке, и надеяться на то, что она станет находкой, не стоит.

Чаще встречаются имитации Руана, Мустье, вплоть до керамики эпохи Революции. Последние в свое время пользовались таким спросом, что был произведен очень коммерческий тип, которому, конечно, можно было легко подражать легкостью. Поэтому и в этой области не стоит слишком быстро возбуждаться из-за какой-нибудь вызывающей темы с бросающейся в глаза датой Трора. Естественно, что среди этих предметов *исповеди* и *на гильотине*, изображающие казнь Людовика XVI, слишком соблазнительны для фальсификаторов, чтобы им не отдавалось определенное предпочтение среди поддельной керамики времен Революции.

Мы хотели бы отметить, далее, что керамика всех частях света неизменно подделывать или имитировать, как только обещание успеха В представленных на имитатор и прибавки к Факер, но это не является целью данной работы, чтобы сделать в пространные объяснения о бесчисленных видах притворяется, что значительно увеличило бы его объем и риск монотонности бесконечный список имен и почти идентификатор *entical* факты с обычными действующие *personæ*—обманщика и обманутого.

Как мы уже говорили, для придания керамике, особенно глазурованной, возраста существуют различные методы.

Иногда речь идет не только о том, является ли предмет подлинным или нет, но поскольку керамика, как правило, является одним из наиболее отреставрированных предметов старины, предлагаемых коллекционеру, любитель искусства должен быть знаком со средствами определения того, какие части керамического изделия были отреставрированы, часто повторно сохранены. Существует два способа восстановления керамики, в которой отсутствуют детали. Первый - вылепить недостающую деталь из глины, запечь ее, покрыть глазурью и раскрасить, чтобы имитировать подлинную часть изделия. Когда это сделано, новая деталь приклеивается к старой, и предполагается, что пирог был всего лишь сломан и починен, что не снижает ценности предмета в глазах коллекционера настолько, насколько это сделала бы незавершенность. Поскольку эта операция чрезвычайно сложна и под силу лишь нескольким специалистам — есть флорентийский керамист, который делает это в совершенстве, — и к тому же очень дорогая, таким способом, как правило, реставрируют только действительно прекрасные изделия из керамики. Обычные детали восстанавливаются следующим образом. Фрагменты предмета тщательно скрепляются между собой, а затем недостающие детали покрываются штукатуркой. Некоторые используют штукатурку, смешанную с клеем, другие - какой-то похожий состав, на самом деле подойдет любое мягкое вещество, если оно затвердеет после того, как ему придадут нужную форму. Когда недостающие детали заполнены и тщательно отполированы наждачной бумагой, их готовят для нанесения масляной краски с легким нанесением слабого раствора клея. После этого художник дорисовывает недостающий

узор масляными красками и кистью, копируя оригинальные части объекта. После этого глазурь имитируется слоем лака.

Как бы невероятно это ни звучало, в руках опытного художника этот довольно неуклюжий метод создает почти полную иллюзию. Однако легко установить, какие детали были отремонтированы. Новые детали теплее на ощупь, чем глазурованная керамика, и они также будут пахнуть скипидаром или масляной краской. Если старая штопка потеряла всякий запах, тепла руки достаточно, чтобы оживить ее. Приложите палец на некоторое время к подозрительной детали, а затем понюхайте ее, и вы сможете определить, была ли деталь перекрашена масляными красками. Деталь, отремонтированную другим методом, естественно, труднее обнаружить; однако опытный глаз заметит некоторые незначительные различия в цвете и форме между старой и новой деталями, а иногда соединение не совсем идеально, и этот дефект часто устраняют, заполняя трещину мастикой, имитирующей глазурованную поверхность детали. Однако это происходит редко, поскольку хороший ремонтник может, как правило, точно рассчитать усадку добавляемой детали и произвести такую аккуратную и идеальную подгонку, что это может заметить только опытный глаз.

В случае чисто современной имитации искусство поддельвателя, как обычно, заключается в придании изделию убедительного вида возраста после того, как было произведено фактическое изготовление. Обычно это достигается путем явного ненадлежащего использования, путем смазывания и копчения предмета, затем его чистки и повторения операции снова и снова, пока грязь не проникнет во все щели, или путем закапывания предмета в навозную кучу и оставления его там до тех пор, пока он не потеряет всю свежесть. Существуют также химические способы поедания глазури и изменения ее состава. Фактом является то, что фтористая кислота легко разъедает глазурь, так же как растворяет стекло, и при определенных обстоятельствах свинец в глазури в виде силиката изменяется под действием сероводородной кислоты.

Трещины или правильная сеть *кракеляжа* обычно образуются на новой керамике по тому же принципу, что и на картинах маслом, а именно путем искусственного создания разницы в усадочной способности двух наложенных слоев. В масляной живописи это слой пигмента и лака, в случае керамики два слоя представлены обожженной глиной и глазурью. Если глина имеет меньшую усадку, чем глазурь, то при втором обжиге изделия для расплавления глазури последняя высохнет в виде сети трещин, подобных тем, что на китайских или японских вазах, которые воспроизводятся этим методом. В обратном случае при высыхании глазурь местами отслаивается и создает дефекты, которые иногда требуются для имитации старой и поврежденной керамики.

Искусственная диспропорция между усадкой глины и глазури обычно достигается путем отценки качества либо того, либо другого. Если при обжиге глина дает большую усадку, чем требуется, керамист обычно смешивает ее с неусаживающимися элементами, такими как порошкообразный кирпич, или даже с другим видом глины, которая, как он знает, должна давать меньшую усадку из-за своего состава, хотя она может быть неподходящей по цвету и качеству. При такой же модификации состава усадка глазури увеличивается или уменьшается. Глазури обычно состоят из комбинации силекса, получаемого из *sil*, и оксида свинца с добавлением некоторого количества флюса, такого как бора. При увеличении количества *sil* в составе глазури усадочная способность уменьшается. Следовательно, преобладание других элементов, свинца, флюса и т.д., приводит к противоположному эффекту, а именно к приданию

глазури большей усадочной способности. Некоторые мастера предпочитают изменять качество глины для получения желаемого *краклежа*, другие считают более практичным модифицировать глазурь.

Полный отчет о фальшивом Китае, вероятно, занял бы объемистый том. Можно считать само собой разумеющимся, что каждый вид художественного фарфора, достойный подражания, соблазнил подделывателя, что привело к катастрофическим результатам для неосторожного коллекционера. Мы упомянули некоторые из наиболее известных подделок фаянса, просто чтобы показать, каким счастливым местом охоты была керамика для подделывателей всех времен, и в случае с Китаем это вдвойне верно. Начиная с ранних работ Боттджера, этих редких образцов редкого фарфора, и заканчивая почти современными образцами Севра, существовала длинная череда типов, которые постоянно занимали поколения подделочников и имитаторов.

* * * * *

Достаточно любопытно и без намерения жульничать, что касается Китая, что известные фабрики сами значительно усилили путаницу между оригиналами и копиями, став, так сказать, собственными плагиатчиками, имитируя старые образцы. Таким образом, Мейсенская фабрика теперь предлагает на рынок образцы старого Дрездена, которые очень понравятся людям, не знакомым близко с прекрасными старыми моделями фабрики. То же самое было сделано в Севре, Дочиа и на других фабриках. Кроме того, в некоторых случаях плагиат снабжен отличительными знаками, которые усиливают путаницу — для коллекционера-неофита, да будет это понятно.

Например, хорошо известно, что перед закрытием дверей *its* в конце восемнадцатого века фабрика Каподимонте продала все модели фабрики известному фарфоровому заводу Джинори в Дочче, а вместе с моделями получила право использовать букву N, увенчанную короной, которая была фирменным знаком Capodimonte. С тех пор фабрика Джинори воспроизводит имитацию Каподимонте с клеймом Королевской неаполитанской фабрики. Конечно, изделия фирмы могут продаваться как изделия Джинори, а не как изделия Каподимонте, но, попав на рынок, они обязательно попадут в руки какого-нибудь недобросовестного дилера, который выдаст их за изделия Каподимонте.

Однако хороший знаток может с первого взгляда отличить настоящий Каподимонте от тех, что фабрика Джинори выпускает уже более века. Последние не так хороши по форме или цвету, и хотя сделаны по той же форме, они не так хорошо отделаны и отретушированы, как настоящие Каподимонте.

Помимо этого, большой вклад в имитацию фарфора с высокой репутацией вносят небольшие фабрики, которые считают удобным и прибыльным копировать изделия известных марок. Некоторые из этих фабрик даже заходят так далеко, что имитируют марку, делая обман совершенным.

На рынке художественного фарфора существует еще одна форма обмана, характерная именно для этого ранчо b. Многие фабрики имеют привычку выбрасывать такие художественные изделия, которые, как считается, не совсем соответствуют репутации фабрики. Эти изделия часто покупают умелые мастера, которые украшают их с мастерством и терпением, а затем выгодно продают. Если клеймо отсутствует, его добавляют приглушенными цветами. Чтобы

устранить эту неровность, некоторые из лучших фабрик либо стирают отметину на круге, либо вырезают определенные линии в глазури, которые указывают на подлинность изделия, но не признаны фабрикой соответствующими стандарту художественной ценности. Конечно, даже умеренно опытный коллекционер знает о несмываемом знаке, нанесенном поверх подлинного клейма, но, тем не менее, есть люди, которые покупают такие изделия, полагая, что они подлинны. Из Дрездена первого сорта, тогда как нельзя утверждать ничего другого, кроме того, что белый фон и клеймо подлинны, оба выпечены в *гран-фуоко*, поскольку украшение, как правило, представляет собой приглушенную работу и может быть выполнено любым квалифицированным мастером, который изготовил муфель в своем собственном доме. В наши дни бракованные изделия уничтожаются уважаемыми фирмами; но много лет назад их не только распродавали, но даже отдавали самим фабрикантам, которые забирали их домой, украшали и выставляли на рынок как подлинные изделия. Некоторые из этих необычных подделок, естественно, почти так же хороши, как и настоящие изделия, иногда являясь работой того же художника, и дефект первого обжига не всегда заметен, поскольку небольшой изгиб блюда или крошечное пятнышко на глазури вазы являются достаточным недостатком, чтобы изделие было выброшено фабрикой.

Где мошенник не всегда проявляет свою обычную смекалку, так это в подделке марок известных фабрик. Он склонен допускать грубые ошибки, копируя знак с оригинала, не зная исторических характеристик знаков определенных фабрик, их особенностей и возможных изменений. Возьмем, к примеру, севрскую марку. Известно, что вместо того, чтобы датировать изделия цифрами, Севрская фабрика начала в 1753 году помечать изделия буквой "A" между переплетенными инициалами имени короля, и что каждый последующий год обозначался французским алфавитом, пока в 1776 году не была достигнута буква Z, после чего алфавит повторялся снова, удваивая каждую букву, *us*:—

1753 A
1776 Z
1777 AA
1793 ZZ

Однако нет ничего необычного в том, что на поддельном изделии из Севра, имитирующем работу конца восемнадцатого века, ошибочно указана дата, поскольку подделыватель, очевидно, скопировал знак с оригинала, не подозревая, что на нем также указана дата. Это невероятное невежество может быть объяснено только тем фактом, что многие из этих умных имитаторов являются художниками, совершенно не знакомыми с какой-либо информацией за пределами своего имитационного искусства. Существуют и другие трудности с подделкой Севра и его марок, особенно изделий из вышеупомянутой серии, о которых подделыватель, по-видимому, не подозревает. Рядом с заводским знаком, особенно в серии *alphabet*, всегда есть специальный знак художника, выполнившего художественное оформление. Эти знаки, как правило, не очень бросающиеся в глаза, - инициалы, точки, линии и т.д., - принадлежат специалистам, художникам-портретистам-миниатюристам, пейзажистам или простым декораторам. Механически копируя старые знаки, не зная информации, содержащейся в инициалах или пометках художника, фальсификатор может приписать произведение поддельного пейзажа портретисту и наоборот. Ошибки такого рода встречаются чаще, чем принято считать.

В подделанном фарфоре не может быть и речи ни о патине, ни о приспособлениях, с помощью которых можно придать изделию видимость возраста, ни об искусственных поломках, поскольку, по прихоти знатока, в отличие от фаянса, восстановленный фарфор во многих случаях утратил всякую художественную и денежную ценность.

Теперь мы обратимся к стеклянной посуде и эмалям, поскольку они имеют определенное сходство в области поддельного искусства и древностей с глазурованной керамикой, которую мы уже проиллюстрировали.

В музее Сен-Жермена хранятся образцы фальшивого римского стекла с переливающимся эффектом, создаваемым причудливой схемой приклеивания с одной стороны рыбьей чешуи, которая, как всем известно, переливается всеми цветами радуги. Самая наивная форма подделки, к которой последующий прогресс в великой и артистической профессии обманывания неразумных коллекционеров вряд ли делает необходимым прибегать подражателям.

Финикийское стекло, подсвеченные флаконы для запаха, так называемые лакрима-тории, или флаконы со слезами, служат крупным источником прибыли для фальсификатора. Они не требуют высоких цен, привлекательны для менее привередливого класса коллекционеров, туристов и уверены в том, что найдут покупателей. Закапывание в землю или навоз со временем придает стеклу желаемый переливчатый вид.

От этих античных типов мы перейдем к другим, более поздним, которые требуют большей осторожности и умения для подражания, не столько из-за искусства, сколько из-за специфических дефектов определенных видов. В то время как Кельн отличает себя от подделок образцов старинного стекла, так называемого продукта раскопок, и других городах Германии воспроизводить старые национальные типы, Италия возродил старый Мурано с определенной долей успеха, а также различные виды Кватроченто и более поздних образцов.

Эти подделки не всегда делаются с намерением ввести в заблуждение, и их успех зависит от класса коллекционера. Тот, кто усовершенствовал свой вкус, обнаруживает, что, хотя они могут приближаться к старым оригиналам материально, в художественном отношении им недостает. Чрезмерная точность, присущая современным репродукциям, несколько снижает художественный эффект и формирует одно из существенных различий между старым и новым.

Но они, в конце концов, не опасны, они представляют собой каботаж в море обмана; есть также прекрасные произведения искусства, которым подражают художники всех стран, такие как старочешские *шеф-повара*, канделябры из муранского дерева, последние иногда состоят из старых и современных деталей.

Граненое стекло - еще одна отрасль, в которой одержал победу искусный имитатор. Работы Валерио Белли и других настолько хорошо имитируются, что даже лучшие ценители оказываются обманутыми.

Что касается эмалей, мы бы повторили обычную фразу: не покупайте их, пока не узнаете, откуда они берутся, и пока не проследите по крайней мере два-три столетия хорошо проверенной родословной.

На антикварном рынке есть обычные подделки, которые довольно легко отличить, но есть и другие, обычные *мастера* искусства и ремесла, которые бросают вызов опыту и знаниям и, по сути, бросали их.

Не все подделки принадлежат Лаудену или Ноайеру, чьи работы могут заинтересовать утонченный вкус любителей подделок, но есть изделия более высокого качества, к сожалению для коллекционеров и музеев, и продаются они не как подделки, но за них были заплачены кругленькие суммы, и они, в некотором смысле, подорвали репутацию не одного коллекционера и эксперта.

Техника работы идентична технике прошлого, а процесс придания возраста очень похож на тот, что уже описан в этой главе, хотя есть некоторые подделыватели, которые утверждают, что обнаружили патину, которую невозможно стереть, поскольку она была нанесена на эмаль в виде глазури, полученной при втором обжиге. Многочисленные судебные иски и повестки в суды в связи с покупкой и продажей поддельных эмалей являются достаточным доказательством того, что подделка широко распространена и в этой интересной отрасли коллекционирования произведений искусства.

Достаточно сказать, что к числу знаменитых жертв подделки эмалей следует отнести старшего барона Ротшильда, или *барона Альфонса*, как его кратко называли среди антикваров.

О первом из его неудачных опытов с фальсифицированной эмалью богатому барону рассказал мистер Мангейм, один из лучших и честнейших знатоков Парижа, делавший тогда свои первые шаги в торговле антиквариатом. С самого начала у Мангейма был отличный глазомер, и он обнаружил, что почетное место было отведено фальшивому изделию из редкой серии отборных эмалей барона Альфонса. Сначала он не решался раскрыть секрет, но после того, как убедился, что не только один предмет, но и другие из коллекции были более или менее искусными подделками, он воспользовался возможностью рассказать о том, что однажды барон похвалил это прекрасное изделие из эмали.

Сначала барон, конечно, был упрям в своей неверии, но после последнего теста и мнения других экспертов зрение Мангейма наконец восторжествовало. *Кулинарный шедевр* и другие поддельные предметы, за которые мультимиллионер заплатил целое состояние, исчезли из коллекции.

Спустя много времени после описанного выше случая, с которым было связано имя Мангейма, Ротшильд купил алтарь- произведение огромной ценности и больших художественных достоинств. Эта прекрасная эмаль была продана барону лондонским дилером, который, очевидно, купил это изделие как антиквариат и без колебаний продал раритет своему лучшему клиенту за миллион лир.

Узнав от своего дилера, что эмаль была родом из Вены, барон Ротшильд однажды указал на нее австрийскому атташе, своему гостю, отметив ее красоту и то, что ему повезло иметь ее в своем распоряжении. В заключение он выразил свое удивление по поводу того, что Австрия позволила такому прекрасному произведению искусства пересечь границу. Атташе ничего не сказал в присутствии других гостей и только прошептал хозяину: “Я приду завтра и скажу вам, что я думаю о вашей находке”. Действительно, на следующий день он вернулся и рассказал барону, как его обманули с тем, что он считал драгоценным оригиналом, поскольку это была не что иное, как копия хорошо известного алтарного произведения, хранящегося в Вене. Он даже

смог назвать имя человека, сделавшего копию американской эмали *precio*, некоего Вернингера, который тайно сделал репродукцию, реставрируя оригинал.

Барон потребовал и получил свой миллион от лондонского дилера, чья добросовестность в этом деле не вызывала сомнений, и был выдан ордер на арест мистера У.эрнингера. Торговец не вернул уплаченную цену, но мистер Вернингер был приговорен к пяти годам тюремного заключения - достаточный срок, чтобы поразмыслить о предосудительной стороне своего заманчивого искусства.

Как обычно, мы должны завершить иллюстрацию этой уникальной отрасли торговли предупреждением, ибо если барону Ротшильду пришлось пожалеть о приобретении дорогих эмалей, и он не единственный известный ценитель, который сделал это, то какая судьба, вероятно, постигнет первые подвиги неопита в этой области! Без помощи первоклассного специалиста первокурснику лучше надолго не связываться с эмалями, а утолить свою страсть, посетив известные и аутентичные экспонаты в известных музеях.

ГЛАВА XXII

МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ПОДДЕЛКИ

Изделия из металла—Семейство бронзы : латунь, медь, их различные цвета и патина—Кованые изделия из железа—Оружие и доспехи—Искусственная ржавчина и химическое окисление—Когда имитаторы оружия и доспехов использовали сталь, а когда чугун—Чугунные изделия—Химические испытания—Трудности в обращении с оружием и история трех щитов—Старинные и современные имитации—Изделия из серебра —Их цвет и окисление—Почему художественным изделиям из драгоценных металлов грозит опасность разрушения—Одна из опасностей серебряных пластин—Насколько можно доверять меткам —Работа из золота—Тиара Сайтафернеса—Драгоценные камни и их чрезвычайная редкость—Имитации и подделки всех эпох—Советы непосвященным в искусстве покупки драгоценностей.

Говоря в другой части этой работы о методах придания свежееотлитой бронзе видимоговозраста, мы отметили, что лучшим помощником фальсификатора в процессе старения является химия. Окрашивание и бронзирование металлов на самом деле обычно осуществляется одним из двух методов: воздействием химических веществ или нанесением бронзовых порошков, которые становятся неосязаемыми и используются в качестве пигмента.

Последний метод в основном используется в современном промышленном искусстве, но, тем не менее, применяется для имитации антиквариата, маскировки починенных деталей и т.д. Он часто и с успехом используется в случае имитации предметов, найденных при раскопках, которые обычно имеют голубовато-зеленый налет. Это можно имитировать, чтобы обмануть глаз только новичка, путем нанесения зеленовато-бронзового лака с тусклым блеском или

зеленого лака. Зеленый цвет бронзы лучше всего получить, смешав франкфуртский черный с хромовым желтым.

Однако это всего лишь дешевые и не всегда убедительные средства, реальный способ придать тон бронзе и другим металлам - прибегнуть к химии.

Коричневый оттенок бронзы, например,, можно получить, подготовив песчаную ванну, достаточно большую, чтобы вместить бронзовеющее изделие. Когда предмет очищен от всего жира путем погружения в кипящий калийный щелок, его обрабатывают белым уксусом. После этой предварительной операции объект тщательно вытирают насухо, а затем протирают льняной тряпкой, смоченной соляной кислотой. Когда это покрытие полностью высохнет — достаточно четверти часа — изделие необходимо разогреть на песчаной бане до тех пор, пока оно не приобретет синеватый оттенок, а при окончательном протирании льняной тряпкой, смоченной в оливковом масле, синий цвет изменится на коричневый.

Рецепты и процессы бесконечны и настолько богаты оттенками, что можно получить практически любой тон. Всем, кто интересуется этой областью имитации старых металлов, мы можем лишь предложить превосходную книгу "*Удобная книга для металлистов*" под редакцией Уильяма Т. Браннта.

Как мы уже говорили, существует множество методов, с помощью которых металлам можно придать надлежащую патину, и много таинственности, поскольку некоторые фальсификаторы и имитаторы утверждают, что владеют нераскрытым секретом.

При длительном воздействии воздуха медь и бронза приобретают тонкую коричневую или зеленую патину, которая, как известно каждому коллекционеру, значительно усиливает достоинства художественного изделия из этих двух металлов. Идеальная имитация результата длительного процесса - дело непростое, фактически почти невыполнимое.

Раньше патинирование бронзы было в некотором роде последней проверкой подлинности, но в наши дни существуют современные имитации настолько обманчивого характера, что на них западают даже лучшие знатоки.

Один из наиболее известных методов, с помощью которого имитируется старая патина на меди и бронзе, заключается в том, чтобы как можно точнее следовать процессу получения настоящей патины. Таким образом, воздействие дождя, погребение, погружение в какое-либо проникающее вещество, которое не приведет к образованию сероводородной кислоты, используются теми, кто готов сравнительно долго ждать желаемого эффекта. Другие ускоряют вышеупомянутый процесс за счет увеличения доли природных способствующих элементов. Объекты также обрабатываются водой, содержащей аммиак, углекислоту и т.д., подвергаются интенсивному и прямому воздействию паров или испаренной кислоты с целью получения тех основных солей, которые образуют определенный налет.

Для получения малахитовой патины, которая обычно характеризует предметы, найденные в земле, имитатор обычно смазывает металл очень слабым раствором нитрата меди, к которому можно добавить небольшое количество обычной соли в растворе. Когда она полностью высохнет, ее снова смазывают жидкостью, состоящей из ста частей слабого уксуса, пяти частей нашатырного спирта и одной части щавелевой кислоты, и повторяют нанесение

после высыхания первой. Примерно через неделю металл приобретет зелено-коричневый цвет, который можно отполировать с помощью инкрустации, чтобы патина имела блестящий вид.

Таков, в большей или меньшей степени, лейтмотив процессов получения зеленой или коричнево-зеленой патины. Некоторые окунают предмет в медную кислоту, а затем помещают его в помещение, в котором образуется избыток углекислоты, другие отдают предпочтение тому или иному элементу в зависимости от желаемого тона и цвета.

Латунные изделия покрываются зеленой патиной раствором, содержащим 150 частей уксуса, к которому добавлено десять частей меди, растворенной в двадцатилитрах азотной кислоты. Нанесение этой жидкости обычно производится на объект.

Коричневая патина, обычно характерная для старых медалей, получается многими способами. Один из них - нагревание медали на пламени спиртовки, а затем нанесение на нее графита. Чтобы раскрасить несколько медалей одновременно, некоторые имитаторы растворяют тридцать частей зелени и тридцать частей нашатырного спирта в десяти частях воды, добавляя воду в раствор до тех пор, пока не перестанет образовываться осадок. Затем медали кладут в неглубокое углубление, не касаясь друг друга, и заливают кипящим раствором. Медалям оставляют в растворе до тех пор, пока они не приобретут желаемый оттенок, который должен быть светло-коричневым.

Зеленый или голубоватый налет также может быть придан бронзе или меди растертым карбонатом меди, используемым в качестве краски с бледным спиртовым лаком, шеллаком или сандараком и наносимым кистью.

Зелень обычно придает голубоватый оттенок, а кристаллизованная зелень - бледно-зеленый оттенок. Эти два тона можно смешивать, чтобы получить какой-то особый оттенок.

Изделия из железа, пожалуй, легче всего имитировать и придать им вид старины. Что касается собственно работы, то она полностью зависит от мастерства и художественного вкуса работника. Налет на железе возникает либо просто из-заржавчины, либо в результате медленного процесса окисления, который придает железу насыщенный темный оттенок. На железе, которое долгое время находилось под водой, также наблюдается особая патина, но она редко встречается в имитациях и ее очень трудно получить.

Ржавый налет на iron может быть получен практически любым препаратом, способным окислять поверхность или превращать ее в основную соль при условии получения красного цвета, например, азотной или соляной кислотой.

Коричневую патину часто получают, смазывая изделие маслом и подвергая его непосредственному воздействию пламени. Эти два метода можно чередовать, и кислотная коррозия то тут, то там придает изделию характер. Однако методы настолько разнообразны, что способ получения убедительной патины, возможно, содержится в диалекте итальянского антиквара: "Подвергать предмет, который должен быть превращен в антиквариат, всевозможным унижениям и надругательствам".

Патина на имитациях старинных изделий из железа в наши дни воспроизводится настолько хорошо, что даже эксперты не в состоянии с уверенностью отличить реальное от нереального,

настолько, что многие прибегали к анализу состава железа, чтобы решить, был ли предмет современным или антикварным.



Лампа, разработанная профессором Орландини, июнь



Каминная полка.

От профессионала Ф. Орландини, честный подражатель эпохи Возрождения, автор многих прекрасных произведений декоративного искусства и многих хороших реставраций старинных произведений.

Это подтверждает вердикт Моро, эксперта и знаменитого художника по железу, который, когда его попросили решить, действительно ли определенный художественный ключ, выставленный на Всемирной выставке в Париже в 1878 году, был старинной работы, ответил, что он не сможет сказать, пока ему не разрешат сломать ключ и исследовать зернистость железа.

Италия - одна из стран, где имитация старого железа является традиционной. В старину подражали работам Капарры и других художников эпохи Возрождения, в наши дни старые модели воспроизводятся для удобства туристов, а некоторые выполнены в старинном стиле с чрезвычайным совершенством для тех коллекционеров, которые ценят оригиналы и которые покупают эту современную работу как подлинные *шедевры* Кватроченто и Чинквеченто.

Флоренция, Венеция и город Урбино предлагают на итальянском рынке лучшие имитации старинных канделябров, арок, ворот, ламп и ключей - фактически всего, что может привлечь туриста или порадовать коллекционера.

Почти в каждой стране есть хорошие имитаторы художественного старого железа, что, возможно, связано с тем фактом, что такие имитации не требуют больших художественных

способностей, а покрытие ржавчиной современного железа не требует затрат или сложных методов. Наиболее сложными в этой области являются имитации оружия всех видов, которые требуют умелого мастера и часто законченного мастера по обработке железа.

В этой конкретной отрасли подделки речь идет не только о воспроизведении старинного оружия национального образца, но и о том, что фальсификатор часто обращает свое внимание на имитацию оружия экзотического типа. Все мы знаем, что Константинополь - это место *по преимуществу* производящее имитации старинного восточного оружия и доспехов, но очень немногие осознают, что, покупая, например, в Африке восточное острие или турецкое ружье, украшенное отрывками из Корана, они покупают товары немецкого производства. Однако на самом деле немецкие заводы поставляют на восточные морские рынки все свое прекрасное вооружение. Мы до сих пор помним изумление американского туриста, который, вернувшись с ярмарки близ Танжера, показал хозяину отеля свою находку - прекрасный сафьяновый нож срезными ножнами из меди, и ему сказали, что он немецкий. Поскольку он настаивал на своем недоверии, владелец гостиницы показал ему товар, который ему подарил немецкий коммивояжер, остановившийся в его отеле.

Как обычно, коллекционеры жанра разнообразны как по вкусу, так и по калибру знатоков, поэтому у любезного фальсификатора есть товары, соответствующие разнообразным масштабам его клиентов, или, скорее, есть подделыватели оружия и доспехов, такие как венецианский мусор, который легко угодить новичкам, и другие, производящие изысканные товары для человека с изысканным вкусом, такие как изделия Вены, Бельгии, Франции и различных итальянских мастеров по ковальной стали. Мы намеренно провели различие, сказав "разные итальянские художники", потому что, в то время как имитация оружия в других странах принимает характер фабричной работы чрезвычайно хорошего качества, в Италии художник, который куёт сталь, точит ее и имитирует старое оружие, обычно является работником-одиночкой в своем собственном доме, что делает его гораздо более опасным для коллекционера. Эти художники часто просто подражают старому стилю, чьи работы продаются другими как антиквариат. Один из них раньше жил в Лукке, чьи имитации старинных кинжалов *cinquedee* или *lingue di bove* стали известными. Другой от а down из Северной Италии с необычайным успехом имитирует работы Негроли и миланцев.

Многие из этих художников, которые до совершенства имитировали и копировали старинные дамасские работы, не думая о мошенничестве, выполнили прекрасную работу, которая, так сказать, может похвастаться своими достоинствами. Таковы, например, работы Зулоаги, отца художника с таким именем, и другого известного в мире искусства испанца, Мариано Фортунни. Этот превосходный живописец был также первоклассным резчиком и хорошим исполнителем дамасских работ. Он в совершенстве имитировал стиль мореск. На распродаже, которая состоялась после его смерти, одно из его произведений, меч с дамасском, обошлось в 15 000 франков и было продано без каких-либо иных рекомендаций, кроме того, что это современная имитация антиквариата Мариано Фортунни.

В письме, написанном известному любителю барону Давилье, Фортунни рассказывает о процветающей фабрике рядом с его мастерской, на которой изготавливались превосходные имитации доспехов, главным образом, восстановленные щиты. Можно считать само собой разумеющимся, что если такой ценитель, как Фортунни, назвал подражание этой римской

работе превосходным, то некоторые из них в настоящее время пополняют хорошо известные коллекции.

Существует нехватка подлинных частей на рынке, на самом деле вряд ли был хоть один штраф Чинквеченто меч или алебарду то видно в магазинах или на продажу. Те немногие, что все еще доступны, как правило, представляют собой плохие экземпляры, и этот факт должен насторожить неофита, когда ему предлагают какой-нибудь великолепно украшенный меч, пику, рансер или партизанский нож, щедро украшенный чеканкой и позолотой.

* * * * *

Несколько лет назад одну элегантную даму спросили, почему представительницы прекрасного пола предпочитают одеваться изысканно, а не в стильных простых платьях, сшитых на заказ, на что она ответила: “Возможно, потому, что это дешевле”. В некотором смысле изящные простые мечи и неукрашенные доспехи подделать сложнее; кажется, что они требуют того же внимания к форме, что и идеально скроенное, хорошо сидящее простое платье, сшитое на заказ. Это в сочетании с дешевым вкусом коллекционера к оружию может быть причиной, по которой подделыватель отдает предпочтение имитациям, украшенным чеканным или дамасским орнаментом, а также украшенным позолотой и замысловатыми арабесками.

Редкость имитаций изящного оружия, характеризующихся элегантными линиями, простотой и сдержанностью орнамента, подсказала автору или несколько лет назад подсказала решение сложной проблемы, выдвинутой бароном Натаниэлем Ротшильдом.

Когда меня вызвали в великолепный особняк барона Ротшильда в Вене, я обнаружил, что этот богатый и проницательный коллекционер получил два прекрасных меча, которые были выставлены на продажу. Один был сама простота, другой чрезмерно украшен и щедро позолочен на клинке и рукояти.

“Что вы посоветуете мне купить? Я должен выбрать между двумя”.

Честно говоря, они оба показались мне подлинными, но вопрос барона пробудил во мне подозрение, что один из двух мечей - подделка.

“Я бы купил этот”, - ответил я, указывая на меч, почти лишенный украшений.

- У вас наметанный глаз, ” похвалил барон. - Второй меч - имитация, одна из самых замечательных, которые я когда-либо видел.

Однако моя проницательность была основана всего лишь на общепринятом афоризме о том, что сочетание в искусстве простоты и чрезвычайной элегантности трудно имитировать, иначе, кто знает, может быть, я и не выбрал бы поддельный меч.

Следует добавить, здесь, что имитация может очень редко стоит близко принимать сравнении с подлинным произведением. Близость подлинного изделия к подделке всегда губительна, и никогда в большей степени, чем в случае с оружием и доспехами. Это может быть объяснено различиями в современных методах обработки и декорирования стали.....псе Эти методы не только дают разницу в необработанной и обработанной стали, которую, как утверждают знатоки, различают, но и сам орнамент изготавливается другими способами. Гравированные

орнаменты, особенно на изделиях, которые не призваны ввести в заблуждение первоклассных ценителей, редко выполняются старым методом, но предпочтительнее кислотным.

Нанесение дамаска, такое, как сейчас редко делают даже на Востоке, было искусной и сложной операцией, при которой стальные клинки и доспехи инкрустировались золотым или серебряным орнаментом. Рисунки сначала глубоко врезались в сталь с помощью бура, затем золото или серебро вбивали молотком не только до тех пор, пока поверхность не стала гладкой, но и до тех пор, пока вставка не была надежно обработана и удерживалась всеми неровностями паза. Такую работу сейчас имитируют позолотой по довольно неглубокой бороздке, полученной под действием азотной кислоты. Мрачный блеск старой стали обычно воспроизводится тонким слоем *энкаустики*. Общая сумма этих различий вместе с определенной потерей художественного смысла в искусстве, возможно, являются причинами катастрофического воздействия на подделку непосредственной близости к подлинности, как отмечалось выше.

Это, конечно, распространенные случаи, поскольку, как мы уже говорили, в сталелитейном производстве есть случайные работники, которые производят изделия, ставящие в тупик лучших знатоков — поскольку художественный объект не всегда можно проверить, разбив его и изучив текстуру металла, что в настоящее время было бы самым безопасным методом.

Здесь мы снова вынуждены посоветовать новичку в области знаточества во время его поисков оружия на первой стадии энтузиазма относиться к тому, что он слышит, более чем с долей скептицизма, когда он натывается на то, что может показаться реальной находкой. Вот уже более тридцати лет оружие, мы имеем в виду прекрасные образцы, практически исчезло с рынка. Пистолеты, ружья и другое оружие поздней эпохи все еще можно увидеть, но не мечи эпохи Кватроченто и раннего Чинквеченто.

Также в этой области полужаманентному изделию, как обычно, повезло получить хорошую цену у большинства коллекционеров. Обычные старые пистолеты часто украшают всевозможными самыми соблазнительными дополнениями. Девизы выгравированы или инкрустированы серебром на клинках, изначально простых, но лишенных той элегантной простоты, о которой мы уже упоминали.

Это, однако, дешевые предметы ремесла; но история с тремя щитами, хорошо известный инцидент, до сих пор обсуждаемый среди парижских коллекционеров, является достаточным доказательством того, что и в этой области существуют подделки, которые бросают вызов лучшим знатокам, как мы уже говорили, и с удовольствием повторяем, чтобы сделать наше предупреждение новичку еще более убедительным.

Один из таких искусных имитаторов процветал несколько лет назад в главном итальянском отделе древностей и подделок *rival*. Мы имеем в виду, конечно, Испанию.

Первый из трех идентичных щитов, все они были доставлены в Париж, был подsunут мистеру Дидье-Пети, превосходному знатоку, который заплатил кругленькую сумму в 400 фунтов стерлингов за эту прекрасную имитацию. Это была работа репуссе с мифологическим сюжетом в центре, «Юпитер, поражающий титанов молнией». Однако на самом деле жертвой был скорее бедный мистер Дидье-Пети, чем Титаны, ибо, осознав, что его одурачили, он умер от горя или апоплексического удара, вызванного разочарованием в иллюзиях и уязвленной гордостью знатока. С молотка аукциониста на последующей распродаже знаменитый щит ушел за 20 фунтов стерлингов.

Вторую, идентичной марки, чуть было не отдали барону Давилье, возможно, самому уважаемому знатоку своего времени. Барону Давилье предложили эту редкую вещь в Испании. Сначала он был поражен его красотой и кажущейся подлинностью, а также правдоподобной историей, которой владелец объяснил свое обладание таким ценным предметом. Сделка была заключена на сумму 320 фунтов стерлингов, и, довольный своей удачей, барон Давилье, как истинный коллекционер, поспешил в целости и сохранности доставить свою находку к себе домой в Париж. Заметив на Таможне, что чиновник безразлично отнесся к его драгоценной находке, он заподозрил неладное, и к концу путешествия его подозрение в том, что его обманули, переросло в уверенность. Потребовалось бы много времени, чтобы пересказать обстоятельства, при которых барон Давилье вернул свои 320 фунтов стерлингов, достаточно сказать, что он действительно вернул их, и испанец вернул поддельный щит на место в доспехах, откуда барон его снял, все время клянясь, что он подлинный, хотя барон видел другой подобный, что среди предметов добродетели могут быть близнецы и т.д.

Но был еще третий из триплета shield, которому суждено было попасть в Париж, купленный известным экспертом по имени или, скорее, по прозвищу Куврер. Довольно любопытно, что этот третий эксперт из того же города был также специалистом по оружию, как можно было бы считать барона Давилье, если бы его огромные знания не придавали ему статус специалиста почти во всех областях искусства.



Плакетки разных художников.

Имитации римской работы.

Где Куврер купил этот третий щит? У того самого человека, который пытался обмануть барона Давилье. Похоже, это был не тот щит, что у барона, хотя и идентичной работы, поскольку между ним и подделкой № 2, доставленной в Париж, были незначительные различия. Куврер заплатил за свою находку хорошую цену - 800 фунтов. Он так и не вернул свои деньги и устроил скандал, представив произведение искусства для выставки на Всемирной выставке 1878 года, оскорбив судей за их отказ поместить его среди подлинных экспонатов. Таким образом, он жил и умер, утверждая, что все, кто считал это произведение подделкой, были дураками.

Эта история лишь доказывает, что в каждой отрасли имитации или фальсификации существуют художники необычного таланта, способные почти достичь совершенства. Те, кто помнит историю о знаменитом гладиусе Роджери, процитированную Полем Юделем в его забавной книге "*Трюкач*", и все дискуссии, которые велись в суде по поводу этого предполагаемого меча доблестного короля Роберта Сицилийского, знают, как хороший знаток, такой как М. Базилевский, и хорошо информированный торговец, такой как М. Ноливос, могут быть обмануты тонкой подделкой, и как легион экспертов может привести противоположные доказательства подлинности предмета. И если это могло произойти в Париже, одном из самых просвещенных городов с точки зрения знаточества, и среди узкого круга специалистов, то можно себе представить, какие возможности для обмана предоставляет Америка, это Эльдorado мошенников.

Говоря о первоклассных имитациях, сделанных мошенниками, достаточно добросовестными, чтобы использовать сталь, мы можем добавить, что существуют успешные имитации, в которых железо и литейерона были заменены традиционным металлом для изготовления оружия.

Ученый Деммин заявляет, что "отливка, подделку которой очень трудно распознать", является источником немалого смущения для коллекционеров. Он предлагает, чтобы, когда есть подозрение, что деталь отлита, ее незначительную часть следует подпилить и, как обычно, изучить текстуру материала. Если под увеличительным стеклом зернистость кажется более крупной и очень блестящей, значит, изделие было отлито. Чтобы отличить железо от стали, Деммин предлагает нанести каплю серной кислоты, разбавленной водой. Если под действием этой жидкости металл становится черным, это сталь, если остается зеленоватый след, который легко смывается водой, то это железо. Черное пятно образуется на стали s, потому что кислота разъедает железо, а не углерод, содержащийся в составе стали.

Прежде чем закрыть тему оружия и доспехов, мы можем заметить, что знаки на этих изделиях, будь то гравировка или оттиск, вряд ли являются гарантией, поскольку знаки могут быть так же легко имитированы на этих изделиях, как и на любом другом виде художественной имитации. В случае с оружием им даже подражали рабочие, современники художника, которого они мошеннически копировали, чтобы воспользоваться высокой репутацией марок certain. Однако о творчестве Миссальи, Доменико или Филиппо Негроли свидетельствует не только выбитое имя или *сигла*, но и неподражаемая совокупность их произведений. Многие имитаторы провели большое исследование по копированию отпечатанных знаков, но пренебрегли или не смогли скопировать индивидуальные характеристики, которые свидетельствуют о художнике в такой же степени, как и его подпись.

При имитации и подделке древнего искусства в его различных отраслях методы и результаты отличаются так мало, что мы боимся показаться однообразными в этом кратком очерке

сомнительного ремесла, когда перейдем к другому классу обработки металла - обработке серебра и золота.

Драгоценные металлы не требуют рецептуры для нанесения патины, поскольку патина не играет никакой роли. Это особенно верно в случае с золотом, но поскольку наивные коллекционеры всех отраслей искусства демонстрируют одни и те же особенности, очевидно, что общая тенденция обмана в "человеческой комедии" более или менее идентична, если учитывать различные материалы, присущие каждому конкретному искусству. Действительно, вся ситуация может быть сведена к простому уравниванию без неизвестной величины, а именно: дурак с одной стороны, а с другой - мошенничество, которое приводит к положительному и катастрофическому результату для первой.

В случае с серебром, хотя речь идет не о ратине в точном смысле этого слова, безусловно, возникает вопрос окраски или окисления, поскольку старое серебро, как всем известно, никогда не сохраняет ярко блестящий внешний вид нового изделия. Со временем это скорее улучшается за счет приобретения низкой, приятной тональности, которая дает наиболее благоприятный эффект, своего рода приятный светотень, которой редко обладает плоское негативное сияние нового произведения.

В Англии консерватизм высших классов сохранил несколько действительно подлинных серебряных изделий с должным образом подтвержденной родословной. Во Франции дух революции может быть в определенной степени ответственен за нехватку дорогих изделий из художественного серебра, только задолго до *конца года* революции различные обстоятельства сделали жизнь художественного серебра ненадежной, риску, которому подвержены все художественные изделия из драгоценных металлов. На самом деле, многие прекрасные серебряные монеты были отчеканены во времена Людовика XIV, когда государство потерпело финансовое крушение под славным правлением *Короля Солей*. Изменением моды и вкуса также, в сочетании с тем фактом, что серебро предназначалось для использования, а не для коллекций, способствовало уничтожению старых видов серебряной посуды, чтобы освободить место новым, более соответствующим новым формам, продиктованным модой или изменившимся вкусом. Совокупному эффекту финансовых трудностей и меняющихся вкусов Италия также обязана уничтожением старого серебра, которое в противном случае дошло бы до нас в нетронутым виде, точно так же, как в наши дни позолоченное серебро, вероятно, переходит в нетронутым виде от одного поколения к другому.

В Италии нередко можно услышать, что в какой-нибудь аристократической семье несколько лет назад переплавили старинное серебро, чтобы изготовить новые и самые обычные столовые ложки и вилки. Дама из Сиены, которая сделала это из прихоти, сохранила один предмет старинного серебряного сервиза и была очень удивлена, узнав позже, что за один только этот предмет можно было бы купить желанный новый сервиз из столового серебра. В Италии, и особенно в Тоскане, высокие налоги, взимаемые Наполеоном во время оккупации, вынудили многие флорентийские семьи избавиться от своей серебряной посуды. На самом деле в Италии и других странах изысканные изделия в настоящее время очень редки. Однако несколько лет назад непостоянная мода помогла нескольким людям с хорошим вкусом создать превосходные коллекции, собрания художественных произведений, которые сегодня тщетно искали бы любители искусства. Это было счастливое время, когда старомодное и в то же время художественное серебро едва ли ценилось выше внутренней ценности содержащегося в нем

металла. Пятьдесят или около того лет назад не было ничего необычного в том, что один из немногих коллекционеров художественного серебра наткнулся на какую-нибудь художественную красоту, предлагаемую по такой-то цене за грамм, как правило, по очень умеренной цене, немного превышающей текущую цену металла, а иногда и фактическую стоимость серебра. Приведу один пример из многих. В 1855 году, на распродаже, состоявшейся после смерти мадемуазель Мазенкур, некоторые особо изысканные фламбированные изделия и другие серебряные изделия продавались по цене 20 сантимов за грамм. Такие условия объясняют, как барон Пишон, ценитель вкуса, смог купить за умеренную сумму в 300 франков художественную чашу, которая была продана после его смерти за 14 000 франков - цену, которую в наши дни легко превзойти.

К несчастью для истинного коллекционера, не только старое серебро вошло в моду, но и стало модным быть коллекционером художественного серебра, и, таким образом, настоящие знатоки и невежественные жадные до богатства начали обычную конкуренцию, которая неизбежно создает искусственный стандарт ценностей, слишком склонный к подделке. Фактически, фальшивое серебро сразу же триумфально вышло на первое место во всевозможных формах, на рынок были выпущены совершенно новые изделия, успешно конкурирующие со старыми, а также простые старые изделия, украшенные тяжелым орнаментом, который, вероятно, придется по вкусу моднику. Есть также обычный Пиесемеал различных аутентичных частей, соединяемых между собой более или менее гармонично современные работы, на самом деле все, что мошенник гений и универсальность способен производить.

Серебряные знаки, которые на подлинных изделиях гарантируют качество металла и подлинность изделия как работы определенного художника, фабрики или монетного двора, к сожалению, можно с успехом имитировать. Фактически, мошенник, который является хорошим психологом и знает, что новичок-любитель в значительной степени полагается на свое знание отметок, обычно затрачивает большую осторожность на имитацию различных отличительных знаков.

Хотя, как мы уже говорили, серебро не имеет так называемой патины в собственном смысле этого слова, есть тон и цвет, которые необходимо имитировать. Чтобы сделать серебро матовым — мы имеем в виду придать ему свинцово-коричневатый цвет, приобретаемый с возрастом красным, — используется смесь с серой или хлором. Обычно используется раствор пентасульфида калия — печенки серы, продаваемой в магазинах. Серная печень готовится путем тщательного смешивания и нагревания двух частей хорошо высушенного поташа и одной порошка серы. Эта смесь также воздействует на медистое серебро, но результат не такой приятный. Бархатисто-черный цвет получается при погружении изделия в раствор нитрата ртути перед окислением. Этот метод используется, когда требуется нанести на серебро половину polish, оставляя темные тона в углублениях. Другой метод заключается в погружении изделия в хлорную воду, раствор хлористой извести или в *туалетную воду*. В специальных работах по металлам также предлагается множество других методов, и именно имитатор должен выбрать наиболее подходящий для конкретного случая и использовать свой художественный критерий для получения убедительного эффекта.

Переходя к золоту, особенно к ювелирным изделиям, мы можем сказать, что имитаторы и фальсификаторы нанесли ущерб, заполнив рынок поддельными изделиями. Имитация в этой отрасли варьируется от копирования старинного искусства обработки золота, одним из

наиболее ярких примеров которого является знаменитая тиара Сайтаферна, купленная Лувром, до небольшого ювелирного изделия с имитацией эмаляей или более или менее подлинных камней. В этой линейке есть что-то на любой вкус, от нетерпеливого ценителя, которому трудно угодить, который все еще ищет изумительные украшения эпохи Возрождения и начала шестнадцатого века, до менее эксклюзивных, довольных более поздними эпохами вплоть до восемнадцатого века.

Невозможно помочь новичку в коллекционировании ювелирных изделий не только потому, что прекрасные старинные изделия чрезвычайно редки, но и потому, что никакие советы или теоретические подсказки не помогут распознать подлинное изделие, реальную пользу приносит только надежный и проверенный опыт, приобретенный часто дорогой ценой.

В этой отрасли также есть совершенно новые имитации и другие, подобные вышеупомянутой тиаре, которые стали таковыми из-за преобладания повторносохраненных деталей или потому, что последние являются наиболее важными с художественной точки зрения. В тиаре Сайтаферна подлинной частью, если она подлинная, является верхняя часть куполообразной тиары, которая, как говорят, была древней чашей для питья, перевернутой и помещенной на верхушку тиары.

Многие хорошо имитированные кольца на самом деле представляют собой старые изношенные кольца, используемые для круга, чтобы показать, что они использовались, на которые была напаяна художественная оправа драгоценного камня или другой декоративной детали.

В заключение, когда вы покупаете старинные украшения, покупайте так, как если бы они были современными, и платите цену за подделки, тогда, если по какой-то редкой случайности вы ошибетесь, вы испытаете уникальное удовольствие от обладания “находкой”, но никогда не повернете процесс вспять, потому что, если вы купите старинное ювелирное изделие, вы обязательно поймете, что оно действительно современное.

ГЛАВА XXIII

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Резное дерево—Художественная мебель—Морилка и патина по дереву—Достоинства мебели с масляной краской и лаком—Старинные работы и инкрустации—Музыкальные инструменты—Имитации музыкальных инструментов и подделыватели музыкальных инструментов—Двойное понимание музыкальных инструментов—Атрибуция и этикетки—Несколько хороших имитаторов—Например, скрипка—Реставрация и странные приключения известных музыкальных инструментов —Легенды и анекдоты, которые помогают—Анализ формы и звука -высказывание Россини.

Лучшие предметы поддельной мебели очень редко бывают полностью новыми, иногда это старые предметы, к которым были добавлены богатые украшения; в других случаях, и это наиболее распространенное явление, их собирают из фрагментов, принадлежащих двум, трем

или даже четырем разным предметам, по сути, частей и обломков старой сломанной мебели. Существуют также совершенно новые подделки, имитирующие старую мебель, но они редко так убедительны, как другие, которые действительно опасны даже для опытного коллекционера.

Впечатленный огромным количеством поддельной мебели, заполонившей парижский рынок, Пол Юдель говорит: “в принципе, антикварной мебели больше не существует. Все, что продается, является фальшивым или ужасно отремонтированным”.

В Италии, этой неисчерпаемой сокровищнице искусства прошлого, все еще можно найти подлинные произведения, при условии, конечно, что коллекционер не настаивает на том, чтобы эти первоклассные произведения принадлежали сейчас музеям или коллекциям, сформированным несколько лет назад. Однако в Италии, как и в любой другой стране, существуют современные производства антикварной мебели для начинающих коллекционеров. Эта мебель может быть вырезана из старых кусков дерева или обычной древесины. В обоих случаях, как правило, необходимо придать древесине старую окраску, для чего существует множество методов в зависимости от желаемого эффекта, тона, цвета и т.д. Многие используют сок грецкого ореха, другие - перманганат калия, а третьи - более трудную систему выжигания поверхности древесины кислотой. Старый способ имитации червоточин состоял в использовании картчи - нелепый метод, который, тем не менее, имел свою популярность и, по-видимому, удовлетворял грубый взгляд некоторых коллекционеров. В настоящее время червоточины изготавливаются с помощью инструмента, который имитирует их в совершенстве, хотя они и не такие глубокие, как настоящие, и это отличие, между прочим, является одним из критериев, позволяющих отличить настоящие червоточины от поддельных. Поскольку новая мебель, имитирующая старую, как правило, имеет слишком строгую и аккуратную отделку, она обычно подвергается регулярному жестокому обращению. Французские торговцы называют этот процесс “неразрушимый”, и он состоит из растирания тяжелыми палками, наждачной бумагой, пемзой и т.д.

Завершающий штрих, эту своеобразную полированную поверхность, характерную для старинной мебели, обычно придают трением шерстью после нанесения небольшого слоя бензина, в котором растворено немного воска. Чем меньше используется воска и чем больше смазки для локтей, тем больше полироль будет напоминать шляпку настоящей старой мебели и тем труднее будет обнаружить обман. Если было использовано много воска, царапания иглой достаточно, чтобы обнажить даже самый тонкий слой, но если он настолько незаметен, что выдерживает этот тест, то очень трудно отличить настоящий от подделки. Полированные детали старого предмета мебели - это не случайность, а результат длительного использования. Поэтому полировке, естественно, подвергаются выступающие части, а не другие детали.

Помню, однажды, войдя в святилище известного антиквара, я стал свидетелем любопытного зрелища. Полдюжины табуретов были отремонтированы, очень щедро отремонтированы, нанесена новая патина, и теперь им предстояли последние штрихи - полированные детали, которые придают такое очарование старой мебели. Рабочий, наполовину закончивший работу, продолжал проходить мимо табуретов, которые он расставил в ряд, потирая ножки о каждый из них. Я спросил его смысл спектакля, он ответил, что как не было резкого *edges* на нижнюю часть тех шестнадцатого века орех табуретки, он хотел выяснить, где и в какой степени они будут наиболее отполированы использования. Не имея подлинного табурета, с которого можно было бы скопировать, он прибегнул к этому средству, чтобы не допустить ошибки. Я

действительно чуть было не спросил его, считает ли он, что все люди одинакового роста и с одинаковой длиной ног. Но по мере того, как работа продвигалась, я понял из практического применения его метода лучше, чем я мог бы сделать из каких-либо объяснений, что он пытался получить простой намек, с чего начать тереть подушечкой для того, чтобы получить тот смутный участок впадин, который иногда можно заметить на церковных скамьях.

Такое же терпение необходимо при изготовлении имитационных червячных нор, которые так искусно распределены, так убедительно проработаны в своей хаотичной манере протыкания дерева, что Эдмону Боннаффе пришла в голову тонкая саркастическая фраза: “Обвините всех ученых в том, что они нападают на новый лес по требованию”.

Эта разрозненная мебель, части которой, несомненно, антикварные, норазличного происхождения, являясь остатками более чем одного предмета мебели — *l'assemblage*, как называют это французы, — может оказаться опасной для лучших ценителей, если выполнена хорошо и со вкусом. В некоторых отношениях это произведение действительно антикварное, но не совсем в том смысле, в каком коллекционер понимает это слово, следовательно, его подделка дает право отнести его к подделкам. Невероятно, на что способен трудолюбивый антиктвар, собирая мебель по кусочкам. Это заключается не просто в поиске столешницы для элементов или ножек для столешницы, но и в том, что нет предела изобретению этой штучной мебели. Деревянная дверь может служить спинкой трона, если ее хорошо сочетать с богатым старинным сундуком; позолоченное украшение алтаря может превратиться в изголовье кровати в стиле Людовика XV, и так далее. Точно так же простой предмет мебели можно обогатить, прикрепив орнаменты, гербы и т.д. Все это неизменно тонизируется и гармонируется с помощью одного из вышеупомянутых методов.

Естественно, незнание стили иногда приводит некоторых мошенников к чрезвычайно забавным промахам, но следует признать, что такие случаи редки, и эта штучная мебель была подсунута слишком многим знатокам и украшает слишком много коллекций с хорошей репутацией, чтобы отмахнуться от нее с улыбкой недоверия. Если бы антиквары были более склонны к разговорам или менее снисходительны к тщеславию коллекционеров, можно было бы узнать, что вся богатая мебель, проданная за последние двадцать лет музеям и коллекционерам, принадлежит к этому составному ордену.

Особым направлением имитации антикварной мебели является инкрустация, французская *маркетери* и итальянская *тарсия*, при которой узоры наносятся на поверхность путем инкрустации деревом, слоновой костью или металлом. Существуют различные эпохи и стили инкрустированной мебели. Можно начать с геометрических узоров треченто или *капучино* примерно того же времени или позже и постепенно переходить через множество стилей и методов к сложной орнаментации работ Буля.

Ранним работам, в том числе *колпакупучино*, своеобразной инкрустации из слоновой кости с геометрическими узорами, очень хорошо подражают в Италии, где реставраторы такого рода мебели обычно становятся хорошими имитаторами, а порой и нераскаившимися имитаторами самого фантастического, так называемого, старого стиля. Мастерства инкрустации деревом и слоновой костью в соответствии с разными эпохами и любовь обычного коллекционера к украшенной мебели подсказали некоторым подражателям самые абсурдные сочетания стилей, буйство несоответствия и несовместимости. Нередко можно увидеть изящные стулья, которые в остальном были бы подобраны со вкусом, если бы не тяжелая отделка из инкрустированного

дерева или слоновой кости арабесками, гротесками и т.д. Возмущение тем, что изделие пятнадцатого века инкрустировано в стиле и по дизайну, по крайней мере, столетней давности, нередко объясняется тем, что оно отвечает безвкусному вкусу покупателей и что изделие требует более высокой цены из-за добавления тяжелого неуместного орнамента.

Эта своеобразная форма вырождения вкуса, страсть к чрезмерному украшательству также является тем, что часто портит имитации расписной мебели семнадцатого и восемнадцатого веков, особенно имитации венецианского стиля, которые, как правило, очень небрежно отделаны, но перегружены позолотой и дешевыми элементами расписного орнамента.

Французский подделок в этой строке не так опошил, как какой-то итальянский, но, как они не очень убедительны, так как это почти невозможно подражать французам XVIII века позолота и резьба этой эпохи показывает такой аккуратностью и очень чистый сус, что позолоченные детали предположить, вид металла, качество, которое в современной промышленности антиквариата не находит удобным или не в состоянии подражать. Французскому булю также часто имитируют целлулоид вместо панциря черепахи, и он может преуспеть только в привлечении очень довольного коллекционера. Так обстоит дело с некоторыми другими дешевыми имитациями, замененными обычной позолоченной бронзой. Однако, помимо этих образцов, французское искусство также насчитывает несколько превосходных имитаций, выполненных настоящими художниками, которые если и не преуспели в обмане опытных коллекционеров, то, тем не менее, являются постоянными *мастерами* искусства имитации лучших и богатейших произведений в стилях Людовика XV и Людовика XVI.

Простота и чистота линий, которые характеризовали английский стиль конца семнадцатого века до лучшего периода следующего, помогли удержать подражателей этой страны в рамках. В любом случае их фантазия была менее изобретательной и менее катастрофически предприимчивой, чем у дешевых имитаторов итальянского меха.

Прежде чем оставить эту тему, мы можем сказать, что многие мебельные панели из орехового дерева, которые кажутся столь искусно вырезанными, на самом деле вовсе не вырезаны, а выжжены в виде желаемых узоров. Процесс заключается в изготовлении хорошей чугунной матрицы для барельефа *fine*, затем ее нагревают и прижимают к дереву с помощью специальной процедуры, при которой вся лишняя древесина сгорает, а оставшая приобретает форму формы. Этот метод не только придает древесине желаемую форму, идеально имитирующую автомобильную резьбу, но и окрашивает ее в тонкий коричневый тон, очень напоминающий старую древесину, после чего достаточно нанесения масла или энкаустики, чтобы придать ей подобие патины.

В другой части этой книги мы отмечали, что в Болонье, особенно в дешевых ресторанах, на какое-то время появляются копии старых столов, где из-за жира, грязи и сильного износа они приобретают тонкую патину, столь ценную в старинном дереве. Такие предметы можно найти не только в городах, но и по всей стране, иногда в старинных дворцах и виллах, или же в укромных уголках. Первая система дает заманчивое ощущение покупки чего-то действительно ценного, причем из первых рук, у его исторического владельца; вторая - что была обнаружена настоящая находка, та находка, которая является вечной *фата-Морганой* коллекционеров-новичков.

Имитации музыкальных инструментов различаются в зависимости от стиля инструмента и его музыкального качества. В некоторых подделках музыкальное качество в определенной степени имеет второстепенное значение, а художественные свойства и орнаментация являются главными для коллекционера. В других инструментах важно качество звучания, так что, хотя формой пренебрегать нельзя, фальсификатор должен помнить, что его имитация должна выдержать двойное испытание: она должна удовлетворить слух и выдержать проверку опытного глаза.

К первому классу в совокупности относятся такие инструменты, которые больше не используются и сильно украшены резьбой, инкрустацией или позолотой, такие как люти, архилюты, арфы, виргинальды, спинеты и т.д.; ко второму классу относятся инструменты, которые все еще используются, такие как скрипки, виолончели и т.д. Декоративные, странные и устаревшие инструменты - это те, которые мошенники в основном поставляют для обычной торговли.

Естественно, что торговля имитационными инструментами для простого охотника за редкостями и немusического коллекционера не так прибыльна, как другие отрасли теневого искусства подделки. Количество коллекционеров в этой отрасли сравнительно ограничено, многие из них талантливы и недурны, как это бывает во всех отраслях, не пользующихся популярностью. Турист скорее отправится домой с картиной или подделкой из бронзы Неаполя или другого места, чем с инструментом, на котором он не умеет играть, который, вероятно, будет обременять и задерживать пыль в маленьких комнатах больших городов. Однако, с другой стороны, в этой ветви подделки нет ничего сложного. Производителю гитары или мандолины обычно легко вложить деньги в небольшое количество необходимого материала и взяться за инструмент. Следует также учитывать, что эти рабочие очень часто являются ремонтниками древних инструментов, благодаря чему они учатся делать свои имитации технически правильными, хотя это далеко не всегда так. Мы действительно видели ужасающие пианино раннего периода, превращенные в спинеты, люти с гротескными и невозможными накладками для пальцев и т.д. Некоторые неосторожные и, безусловно, немusические имитаторы заходят так далеко, что создают инструменты, на которых никогда нельзя было играть, и даже используют обычную проволоку вместо тонких струн, что заставляет задуматься, что же это за коллекционер, который наслаждается подобными иллюзиями.

Наше намерение состоит в том, чтобы иметь дело только с художественной стороной музыкальных инструментов, поэтому мы не претендуем на настоящее знание музыкальных инструментов, особенно в том, что касается семейства струнных инструментов, которое находит свое лучшее и наиболее полное выражение в скрипке. Тем не менее, тот факт, что великие открытия, как правило, делались невежественными людьми вроде Таризио, не обязательно прекрасными музыкантами, показывает, что знание формы имеет свое значение, в конце концов, очень похожее на знание других отраслей в суммировании различных анализов в окончательный синтез формы и характера. Правда, на хорошей скрипке редко есть какие-либо украшения, а если и есть, то они еще реже дают ключ к разгадке; но хотя все упирается в простоту линий и форм в их наиболее аристократическом и элементарном выражении, все же, кажется, их достаточно, чтобы рассказать о "прикосновении исчезнувшей руки".

"Как интересно," справедливо замечает Ольга Ракстер, - наблюдать, как эксперт произносит название старой скрипки с помощью этого 'прикосновения исчезнувшей руки'. С каким

рвением он ищет его и находит с помощью того алфавита, который скрыт в цвете, форме, высоте и изгибах старой скрипки”.

Вместе со сложностью подделки инструментов синтез мастерства в этой области как нельзя лучше выражен. Что касается качества звука, эксперт полагается исключительно на свой слух, никакая книга или советы практического характера не помогут эксперту усовершенствовать свой слух. Все зависит от природных склонностей и опыта хорошо натренированного органа в этой важнейшей части мастерства владения музыкальными инструментами.

Когда Россини спросили, что требуется для того, чтобы стать хорошим певцом, он ответил: “Три вещи: голос, озвучка, еще раз озвучка”. Цитата подходит именно здесь, поскольку главное требование к хорошему знатоку музыкальных инструментов в отношении их музыкальных качеств состоит в тройном хорошем слухе.

ГЛАВА XXIV БАРХАТ, ГОБЕЛЕНЫ И КНИГИ

Олла Подрида: Подлинные и поддельные антикварные материалы—Особые знания, необходимые эксперту по тканям—Сложность имитации бархата эпохи Возрождения—Коллекционеры костюмов—Коллекции кукол—Гобелены—Ремонт и подделка деталей или качеств—Коллекционирование книг—Два вида коллекционеров книг—Подделка изданий и редких переплетов—Расширенная и амбициозная деятельность art of faking—Поддельные аэролиты!

Объединяя в этой главе различные предметы под названием второстепенные отрасли коллекционирования произведений искусства, мы используем этот термин не в художественном смысле, а просто потому, что эти отрасли, по-видимому, привлекают меньше любителей искусства, чем другие, и деятельность подделывателя в их случае более ограничена. Во многих из этих отраслей также искусство коллекционирования и знатока сведено к техническим знаниям, а художественное чувство играет весьма второстепенную роль.

Если и есть какая-то отрасль коллекционирования, в которой необходимо быть специалистом, чтобы добиться успеха, то это, несомненно, антикварные предметы. Художественное чувство и хороший вкус оказывают сравнительно небольшую помощь по сравнению с техническими знаниями, и иногда они могут даже порождать два опасных психологических элемента, которые слишком часто становятся причиной ошибок коллекционеров: энтузиазм и внушение. Специалист, разбирающийся в различных качествах материалов, обращающий внимание на различные особенности плетения и цвета, обладающий достоверной информацией о характере различных узоров и т.д., несомненно, является лучшим знатоком тканей. Стороннему наблюдателю это может показаться абсурдным, особенно художникам, которые, как мы сами убедились, чрезмерно уверены в своих качествах, в своем зрении, в своем полном знакомстве с формой. И все же слишком многие из этих искателей искусства, не будучи коллекционерами или экспертами, покупали современные товары как антиквариат, старую мебель, заново обтянутую

современной парчой, которую ни один эксперт ни на секунду не принял бы за ту же, что и мебель, датировку. Мы имеем в виду, конечно, те современные имитации, которые обычно легче всего обнаружить, как бы искусно они ни были раскрашены и состарены, чтобы придать им вид подлинной древности.

Обнаружение современных продуктов не представляет трудностей для эксперта. Они могут выглядеть чрезвычайно убедительно для непосвященного или новичка, поскольку они обладают тем, что можно назвать общим впечатлением древности, но для наметанного глаза эксперта существует слишком много существенных различий; и им недостает, прежде всего, характера, который в случае большого количества материала, а не простого образца, является неповторимым. Поскольку машина Jacquard - это не старый ткацкий станок, используемый материал изготавливается с большей тщательностью и точностью, что придает ткани другой вид, даже если была имитирована грубость старинного текстиля, у нас отличаются цвета, а также химический процесс окрашивания нити и т.д. Совокупность этих элементарных различий, с которыми не может справиться искусство имитации, - это то, что почти с первого взгляда выявляет эксперту древность или современность изделия. В заключение, за исключением некоторых редких образцов небольших изделий, современная имитация древних материалов является всего лишь удачной оптической иллюзией.

Имитации, возраст которых насчитывает по меньшей мере столетие, напротив, представляют опасную загадку для экспертов и знатоков этой специальности, поскольку эти имитации были изготовлены почти точно таким же образом, как и оригиналы, до изобретения ткацких станков, когда нить пряли и окрашивали простым старым способом, до того, как анилиновые красители давали красивые, но наиболее неустойчивые цвета.



Фото]

[Алинари

Европа на быке.

Андреа Бриоски называется "Il Riccio". Имитация античности, Падуанская школа.

Во Франции при Людовике XIII были превосходно скопированы образцы эпохи Возрождения, а также образцы XVI века. Воспроизведение старых образцов происходит не только в Италии и

Франции . Почти в каждой стране были подражатели лучшим образцам старинных тканей, штофа, парчи и бархата.

Что касается имитации, то чем сложнее рисунок по дизайну и расцветке, тем легче его можно успешно воспроизвести. На самом деле простой бархат труднее всего имитировать. Никому, даже в прошлом, не удавалось воспроизвести прекрасный бархат Кватроченто и раннего Чинквеченто с полным успехом.

Методы состаривания современных материалов, которые не имеют преимущества подлинных оттенков возраста по сравнению со старыми имитациями, в общих чертах очень напоминают те, которые приняты для придания видимости возраста другим предметам. Если окраска грубая и выглядит слишком новой, материал подвергается атмосферному воздействию, дождю, росе и солнечному свету. Излишне добавлять, что при такой обработке необходимо соблюдать осторожность и разборчивость, в противном случае ткань может превратиться в тряпку, а также приобрести видимость старения. Чтобы гармонизировать цвета и придать более блеклый вид, некоторые помещают изделия в ванну со слегка подкрашенной жидкостью, таким образом получая на ткани то, что в живописи называется *velatura*. Другие наливают жидкость в распылитель и распыляют ее на материале. Преимущество этого процесса заключается в том, что он дает различные оттенки без какого-либо резкого разграничения между ними.

Однако эти методы, с помощью которых художник может отобразить вариации, не удобны и невозможны в случае большого количества ткани, а результат неубедителен в непосредственной близости от исходного материала. На самом деле не нужно быть экспертом, чтобы увидеть разницу между старым и новым на предмете мебели или в комнате, где для восполнения недостатка использовались имитации.

Чтобы сделать имитации более убедительными, особенно в случае небольших изделий, некоторые антиквары перед обесцвечиванием материала пришивают ленты, которые затем снимают, придавая деталям более свежий цвет, как это часто бывает с действительно антикварными изделиями, принадлежавшими церковным росписям и т.д.

Поскольку в этой главе мы обошлись без строгого порядка, и поскольку, в конце концов, речь идет о тканях, мы можем здесь затронуть тему одежды и костюмов прошлого. Редкость таких коллекций зависит не только от того факта, что для их показа необходимо просторное пространство музея, но и в значительной степени от дефицита костюмов прошлого века. Это направление коллекционирования очень полезно для истории моды и национальных костюмов, но следует учитывать, что для того, чтобы представлять интерес для коллекционера, платье должно быть не менее сорока лет, а в наши дни очень немногие предметы одежды достигают этого возраста. Либо их переделывают в соответствии с модой, либо снимают с производства, либо раздают до тех пор, пока они не пройдут по шкале общества и не превратятся в лохмотья. Редкость подлинных изделий, по-видимому, совпадает с редкостью коллекционеров этой линии, и поэтому о подделках не может быть и речи, если только не принимать всерьез некоторые комические инциденты и не считать коллекционером простака, который покупает поношенные костюмы элегантного маскарадного костюма *ball* как подлинные изделия, эти жалкие имитации Генриха IV, Марии-Антуанетты и другие исторические предметы одежды, не претендующие на то, чтобы быть чем-то другим.

Упомянув тему костюмов, мы можем поговорить о другом виде коллекций, которые также очень полезны для истории прошлых обычаев и моды, а именно о куклах и игрушках прошлых веков. Куклы и детские игрушки не являются изобретением наших дней. Можно с уверенностью сказать, что их существование можно проследить почти на протяжении всей истории цивилизации. У римлян было обыкновение хоронить кукол и игрушки вместе с телами своих малышей или класть их в погребальную урну - обычай, который сохранил для нас образцы этих крошечных предметов, вызывавших улыбку на юных губах, закрытых столетия назад. Вместе с этими реликвиями находятся другие изображения, иллюстрирующие историю костюмов, такие как куклы, статуэтки, которые предлагались храмам в качестве сувениров, а также те, которые использовались при строительстве старого *пресепио* (сцена рождения Христа), представления в канун Рождества виффлеемской сцены. Эти деревянные куклы и статуэтки не только художественны сами по себе, но и одеты в одежду своей эпохи, очень часто скроенную по моде того времени.

Некоторые из этих коллекций действительно стали отличными комментариями к приветственной истории моды и домашних обычаев прошлых эпох. Среди нескольких важных коллекций мы можем привести в качестве примера коллекцию мадам. Агар, выставленную этой знаменитой французской художницей несколько лет назад во Дворце промышленности, который сейчас снесен. Мме. Коллекция Агар была очень полной и иллюстрировала моду и жизнь в Голландии столетия назад. Первоначально коллекция принадлежала малолетней принцессе, дочери Вильгельма Оранского и Нассау. Она была не только чрезвычайно художественной, содержала несколько изображений голландских домов с обитателями и точными деталями, наводящими на мысль о картине Тербурга или Тенирса, но и представляла собой всевозможные проявления голландской жизни семнадцатого века. Мме. Агар получил во владение эту прекрасную коллекцию при следующих обстоятельствах. Возвращаясь из одного из своих художественных туров по Бельгии, она посетила город Гент и обнаружила коллекцию в руках джентльмена, которому ее представили по прибытии. Она предложила купить его, но владелец отказался от всех предложений, заявив, что не желает расставаться с драгоценной коллекцией. Однако, выслушав мадам. Однажды вечером, находясь в театре, он был так очарован ее искусством, что в тот же вечер написал актрисе: "Приходи за моими игрушками. Я предлагаю их тебе, и они твои".

В этой ветке также не может быть и речи о подделках. Трудности с поиском старых тканей и льна, из которых можно было бы украсить фигурки, достаточны, чтобы отбить охоту к торговле, особенно если вспомнить, как мало покупателей мог привлечь имитаторе.

Искусство ткачества гобеленов является наиболее полным в этом классе. Хотя техника может играть свою роль в формировании экспертных знаний, она, безусловно, подчинена художественным качествам, необходимым для совершенствования мастерства знатока.

Подделка не играет никакой роли в этой области, по крайней мере, не той заметной роли, которую она играет в живописи и других художественных произведениях, которые могут привлечь богатых любителей. Это легко понять, если принять во внимание время, терпение и деньги, необходимые для изготовления ризницы; она стоит что-то около восьмидесяти фунтов за квадратный ярд. Имитатор также знает, что подделывать старые гобелены было бы пустой тратой времени и денег, поскольку любой эксперт может отличить современную работу от старой. Аппарат едва ли претерпел какие-либо существенные изменения, это верно, но

материалы настолько отличаются от прежних, что довольно сносные имитации могут быть получены только в случае ремонта старых деталей. Из-за высокой стоимости современных гобеленов несколько существующих фабрик либо принадлежат государству или частным государствам, либо они поддерживаются щедрым поощрением некоторых современных меценатов. Как мы уже говорили, разница между работой с современными и древними гобеленами заключается не в разнице в технологическом процессе, который в основном не изменился со времен египетских династий, а скорее в невозможности получения материалов, подобных древним.

Хотя некоторые недобросовестные торговцы и подсовывают глупым новичкам отремонтированные куски гобелена, в конце концов, ремонт гобеленов - это не подделка, поскольку декоративный характер ткани полностью оправдывает починку и восстановление недостающих частей, и, в отличие от покраски, работа не несет индивидуального отпечатка. Однако наш долг предупредить новичка, что дилеры очень редко указывают на ремонт и что коллекционеру совершенно необходимо тренировать свой глаз, чтобы отличать современные детали от старых и знать, сколько нужно покупать как антикварные, а сколько как современные. Это не так сложно, как может показаться. Современные детали обрабатываются иглой, и хотя нитки, как правило, специально окрашиваются, поскольку обычные цвета, которые сейчас продаются, очень редко подходят, в конечном результате есть небольшая разница. Ничего такого, что могло бы оскорбить глаз, даже при тщательном осмотре, но этого достаточно, чтобы сообщить эксперту о размере отремонтированной детали. Иногда мастер по ремонту гобеленов использует метод, который, по нашему мнению, называется подделкой. Он заключается в повторном окрашивании выцветших частей акварелью или темперой. Некоторые из этих подкрасок сделаны действительно умно, в других случаях они настолько неуклюжи, что удивляешься, как можно увлечь даже новичка. Если есть какие-либо подозрения, что гобелен был окрашен, практическим тестом является смещение нитей иглой, поскольку свежие краски обычно наносятся кистью и никогда не проникают между нитями, где виден старый выцветший цвет. Каким бы невероятным это ни казалось, некоторые гобелены окрашены в пастельные тона. Иногда это делалось даже в восемнадцатом веке, чтобы замаскировать дефекты и грубость тона, а сейчас это практикуется, чтобы обмануть глаз, добиваясь лучшего соответствия между старыми и новыми деталями. Конечно, работу пастелью легко обнаружить, если позволить потереть деталь, но это не всегда возможно, особенно на публичных распродажах, где гобелен вешают на стену, иногда очень высоко, специально для того, чтобы его нельзя было рассмотреть вблизи. Существует также метод фиксации ретуши пастелью с помощью пульверизатора и определенной жидкости, продаваемой в Париже, но даже эти средства не так эффективны, как молоко и темпера, а жесткое растирание белой тканью всегда выявит обман при использовании пастели.

Ковры, особенно восточные, в некотором смысле принадлежат к тому же семейству, что и гобелен, и могут быть отнесены к нему. Однако у нас есть одно отличие: будучи менее сложными по характеру и по большей части украшенными только геометрическими узорами и рудиментарными арабесками, ковры имитируются с большей легкостью. На Востоке все меняется не так быстро, как в западных странах, и там все еще используется старое ткацкое оборудование, а материалы только начинают ввозить из Европы. Таким образом, открывается широкое поле для имитации и, в определенной степени, также для подделки. Тем не менее, экспертов и специалистов обмануть трудно. Проницательные, образованные и привыкшие различать различные виды мошенничества и судить о возрасте, они также способны выявлять

современные виды мошенничества. Но, увы, хорошие эксперты редки, а тщеславных коллекционеров предостаточно, и по этой причине мошенничество широко распространено и приносит доход даже в этой области. Тем, кто покупает ковры ради коллекции, а не для того, чтобы обставить свой дом комфортной и высокохудожественной роскошью, рекомендуется доверить себя эксперту. Это сэкономит время и хлопоты. Коллекционер-эклектик, каким бы одаренным он ни был, редко согласится углубиться в эту отрасль, поскольку овладение ею требует больших затрат времени и скуки при изучении сложного языка - вещей, которые не являются препятствием для страстного любителя специальности, но утомительны и докучливы для обычного любителя искусства.

Следуя непредсказуемым курсом в этой главе, мы теперь перейдем к книгам, рукописям и автографам, отрасли со многими приверженцами и разного рода коллекционерами, в которой обман и фальсификация находят почти невероятно широкое применение.

Коллекционеры книг бывают двух видов: одни ценят произведение за редкость издания, а другие - за переплет. Первый - настоящий коллекционер книг, второй на самом деле всего лишь коллекционер редких и художественных переплетов. Разумеется, эти два предпочтения не исключают друг друга, и, будучи найдены вместе, они дают наиболее полное представление о коллекционере книг.

Может быть, вообразил, что подделок в данный моментанч были бы обречены на такие куски, как только Факер по догадливости и изобразительного мастерства, а не огромное количество работы и денег требовали воспроизведение всего издания, но это не тот случай. Как только мода — суверенная и деспотическая и в этой области, где вкус и искусство вторичны, — придает ценность тому, что называется редким изданием, фальшивомонетки обнаруживают, что работа окупается, и подделки сразу же выбрасываются на рынок. Примерно в конце восемнадцатого века в литературоведении стали специализироваться на воспроизведении всех редких изданий произведений Расина, в то время как Руан приобрел определенную известность подделкой старых томов Мольера с тщательно и точно скопированной каждой деталью — качеством бумаги, шрифтом, декоративными инициалами, заглавками и т.д. То, что работа стоила потраченных усилий и затрат, убедительно доказывалось высокими ценами, по которым продавались некоторые оригинальные издания. Первое издание произведений Мольера, датированное 1669 годом, было продано в Париже за 15 000 франков. На распродаже месье Ги Пеллиона были проданы отдельные произведения с разными датами — *"Тартюф"*, 1669 год, за 2200 франков, *"Мизантроп"* за 1220 франков и несколько томов ниже этой цены. Мода установила экстравагантные цены — оригинальное издание произведений Мольера продавалось по 70-100 франков за штуку в магазине Bertin's sale, 1885 г. — старые неполные издания были завершены, и для тех, кто не успел купить это наполовину подлинное произведение, предоставляются полные и первоклассные имитации.

Недостающие страницы редких томов, инкунабул или драгоценных, высоко ценимых изданий часто восполняются самой искусной работой пером и тушью. Удивительно видеть, как хорошо искусный художник-каллиграф может имитировать печатные знаки и как тщательно и достоверно недостающие страницы скопированы из какого-нибудь полного издания. В поврежденном издании обычно отсутствует фронтиспис или орнаментальный заголовок на первой странице. Некоторые из последних являются настоящими произведениями искусства, и для их воспроизведения требуется самый художественный почерк. Тем не менее, иллюзия часто

бывает полной. Пол Юдель рассказывает забавную историю эксперта, который не заметил, что одна из страниц некоего труда была искусно написана почерком, добавленным позже, но которому секрет был раскрыт благодаря косвенным доказательствам, которые спасли его от обмана. Работа была так превосходно выполнена, что эксперт не определил, что это работа пером, пока случайно не заметил дырку в пергаменте этой страницы, в то время как на предыдущей и следующей страницах дырки не было. Поскольку червь не мог добраться до страницы в середине книги, не пробуравив остальные, он предположил, что отверстие, должно быть, было там, когда страница была закончена, что на самом деле страница была добавлена позже. Заподозрив неладное, легко установить истину. Более тщательный осмотр показал мсье Пурке, так звали эксперта, что страница, о которой идет речь, была сделана вручную, а не напечатана.

Это правда, что в наши дни с помощью фотомеханических репродукций старые книги, персонажи и иллюстрации могут быть воспроизведены в совершенстве, а также существуют фабрики, которые могут поставлять все виды старомодной бумаги на заказ, максимально приближенные к заданному образцу. Эксперты, однако, утверждают, что такие подделки опасны только для неопытного коллекционера, что увеличительное стекло выявляет действие кислоты по своего рода зазубренному краю чернильных линий, и что, хотя бумага хорошо имитирована, при ближайшем рассмотрении она имеет другую зернистость и т.д. Но, конечно, понятно, что подделки, как правило, предназначены не для того, чтобы поставить в тупик мастерство эксперта, а скорее для того, чтобы воспользоваться неопытностью.

Специалист, который уделяет свое внимание главным образом переплетам книг, должен быть в большей степени художником, чем другой. Мы знаем, что издания тоже отличаются элегантностью, формами и изысканной простотой, так сказать, для того, чтобы насладиться их красотой и оценить их ценность, требуется, так сказать, художественно натренированный глаз, но по сравнению с переплетом их художественное качество кажется более ограниченным. В переплетном деле искусство во всем своем декоративном красноречии, по-видимому, претендует на полные права. Есть переплеты прошлых веков — особенно в Париже, где переплетное дело всегда было великим искусством, — которые действительно являются *шедеврами*. Как обычно, именно неосторожные в этой отрасли также отдадут наибольшую дань подделке.

Начиная с переплетов Гролье и заканчивая последними экземплярами XVIII века, имитация имеет широкое поле действия из-за своей универсальности, но, по мнению экспертов, наиболее эксплуатируемый период — это период с начала XVII века до конца XVIII, один из самых трудных для имитации в то же время один из самых прибыльных. Существуют, конечно, различные способы подделки старых переплетов. Многие пытались подделать все целиком, начиная с изготовления вырезанных из железа украшений, которые используются для нанесения позолоченных орнаментов на листовое или пергамент. По мнению ценителей Парижа, где эти имитации, по-видимому, находят свой лучший рынок сбыта, они далеки от убедительности, поскольку предназначены только для тех, кто стремится к определенному декоративному качеству, не претендуя на роль экспертов или коллекционеров. Специалисты говорят, что существуют имитации гораздо более опасного характера, состоящие из различных подлинно антикварных деталей, те, которые опираются на какой-то подлинный элемент в процессе изготовления, и оригинальные переплеты, подогнанные к другим книгам, которые таким образом расширились и обогатились, стоят дороже. Первая из вышеперечисленных

операций не знает ограничений, кроме тех, которые устанавливаются материалом, речь может идти об использовании старой кожи или состаренного пергамента, или об использовании старых этикеток, или об использовании подкладочной бумаги с характерным оттенком, которую современная промышленность воспроизводит довольно хорошо. Фактически, здесь мы имеем дело с обычным композиционным стилем, в котором изготавливается причудливый переплет или книга, собранная из различных элементов, которые являются совершенно подлинными, но принадлежат разным компаниям.

Второй способ подделки при оформлении обложки книги - использовать несколько старых железных штампов для оттиска на коже переплета. Некоторые из этих старинных предметов, избежавших уничтожения, теперь используются с пользой, особенно для нанесения декоративных гербов на имитацию старинных переплетов, чтобы покупатель мог подумать, что книги взяты прямо из бывшей библиотеки дворянина. Мошенник успешно использовал этот трюк, в частности, с американцами. Таким образом, штемпели *Саквояжа Людовика XV*, которые, по-видимому, существуют до сих пор, использовались в качестве приманки на прекрасных переплетах, а также герб семьи Роан-Шабо, увековечивающий предположение, что книги, принадлежащие этой прославленной семье, все еще находятся на рынке. Третий метод называется по-французски *rembotage* и состоит, как мы уже говорили, в переносе обложек с одной книги на другую. Есть несколько хороших изданий, потерявших обложки, и несколько бесполезных книг с прекрасными переплетами — *fakery* исправляет это нарушение обычной судьбы, передавая хороший переплет более достойной книге, простой акт справедливости, неизменно вознаграждаемый в мире подделок крупной суммой, которую можно запросить за издание, обработанное таким образом.

Естественно, существует множество способов обнаружить привязки, которые так или иначе получили отеческую и отнюдь не бескорыстную ласку мошенника, но лучший и безопасный способ — мы когда-нибудь устанем это повторять - это приучить себя к тому полезному синтезу суждений, который называется опытом. Новая цветная и патинированная кожа не выдерживает трения влажной тряпкой, как старая, современная позолота и современное тиснение, имитирующие старинные узоры, более тяжелые и не такие чистые, а также не такие богатые — качества, которые лучше всего понять, сравнивая современную кожу со старой, поскольку, хотя различия незначительны, они, тем не менее, очевидны опытному глазу, привыкшему сравнивать старое и новое. Даже *переделку*, наиболее трудноразличимую, можно обнаружить, изучив способ соединения одной детали с другой, особенности работы и т.д. Однако все, что можно сказать, чтобы насторожить неопытного, который может вообразить, что подсказок из книг или специальных работ по этому предмету достаточно, чтобы помочь ему, это: действуйте медленно, и если вы действительно хотите собрать хорошую коллекцию и готовы платить хорошие цены, вначале попросите помощи у человека, который знает, — *Experto crede*.

Очевидно, что для того, чтобы стать коллекционером автографов, не требуется никакого артистического темперамента, вкуса или знания искусства. Этот класс коллекционеров, которые могут похвастаться непрерывной линией от ученых к специалистам, не пользуется ни помощью, ни соучастием искусства. Следовательно, мошенник, который неизбежно следует их примеру, должен обладать знанием истории, чтобы избежать исторических ошибок, он должен быть знаком с подробностями, связанными с персонажем, чей автограф должен быть подделан, и, прежде всего, должен быть опытным имитатором почерка других людей, фактически в нем искусство подделки подписей должно быть доведено до высшей степени совершенства,

поскольку здесь подделываются документы, последовательность каллиграфических знаков и особенностей исполнения гораздо сложнее, чем простая подпись на фальшивом чеке.

Способности банковского клерка дают надежду стать хорошим специалистом в этой области. Изучение различных бумаг в зависимости от эпохи здесь не так помогает эксперту, как в случае с книгами, поскольку на рынке все еще много старомодной бумаги, ее достаточно, по крайней мере, для того, чтобы на ней можно было прочесть несколько строк знаменитого человека, главное качество, которое требуется, - это опыт, приобретенный при сравнении оригиналов с подделками, или, что еще лучше, такое знакомство с почерком данного человека, чтобы о его подлинности можно было судить с первого взгляда, как банковский служащий делает это по подписи.

Есть некоторые художники и в этом классе, но это не только реже, но и в их работах меньше автографов, как их правильно называть, чем старых документов, в основном на пергаменте с иллюстрациями и т.д.

Коллекционирование почтовых марок вряд ли входит в нашу сферу деятельности и представляет собой скорее второстепенный раздел совместной науки. На эту тему было написано несколько книг, многие из которых содержат ценные советы относительно цен, репродукции лучших образцов и т.д. Мы хотели бы предупредить наших читателей, которые, возможно, заинтересуются, что каждая ценная марка была подделана, что, как ни странно, некоторые из этих подделок пятидесятилетней давности стоят очень дорого, и были созданы процветающие фабрики, которые поставляют не только редкие образцы, уже признанные таковыми, но и производят за несколько часов любой образец деспотической моды, который может внезапно подняться до уровня раритета. Искусство играет настолько малую роль, что единственный способ стать экспертом в этом предмете — это стать... экспертом. Помимо этого, которое только на первый взгляд является *idem per idem*, сделать предстоит очень мало. Опыт заключается в том, чтобы быть знакомым с оригиналом, типом используемой бумаги, цветами, особенностями, а также дефектами, особенно с дефектами, поскольку, когда печатались марки, которые сейчас редки, искусство печати находилось в зачаточном состоянии по сравнению с нашим временем.

Здесь нет повода говорить о незначительных модных коллекциях, которые, как обычно, образуют связующее звено между настоящим коллекционером и человеком с манией. Даже в этих второстепенных отделениях может быть не одна интересная коллекция, такая, например, как коллекция генерала Вандама, который оставил своим родственникам не менее шестидесяти тысяч трубок, а также барона Оскара де Ваттервилля и других. Искусство не играет большой роли в этих второстепенных проявлениях коллекционирования диковинок, и наука также занимает лишь ограниченную область. Однако можно привести одну аксиому, которая применима ко всем видам коллекционирования, будь то художественное, научное или что-либо еще, и она заключается в том, что как только цены на определенные предметы попадают под номенклатуру необычных цен, благодаря моде или достоинствам, фальсификатор готов к действию.

В парижском мире мошенников, мире большем, чем может показаться постороннему, рассказывают забавный анекдот. Узнав о высоких ценах, которые астрономы платят за болиды, заядлый мошенник обратился к известному химику с предложением о партнерстве для

производства имитаций метеоритов. Даже если это выдумка, анекдот в полной мере отражает предприимчивый дух мошенника.

ГЛАВА XXV

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

С некоторой долей здравого смысла Свифт утверждал, что все подлунное счастье состоит в том, чтобы быть *хорошо обманутым*.

Мы четко осознаем, что эта книга не поддерживает этику счастья Свифта, поскольку, соглашаясь с тем, что теория английского сатирика может быть верна во многих случаях, мы заявляем об исключении для коллекционеров как класса. В мире искусства, любителей искусства и коллекционеров, быть хорошо обманутым означает жить в раю для дураков, самом дорогом жилище, которое не обещает вечной радости. Напротив, счастье, получаемое от того, что тебя удачно обманули, в данном случае, как правило, не только очень непродолжительно, но и наносит болезненные раны гордости и карману.

В мире в целом, по-видимому, существует определенная доброжелательность по отношению к введенным в заблуждение людям, которая иногда позволяет хорошо обманутому человеку быть единственным из своего окружения, не подозревающим, что его обманули. В мире коллекционеров такое практически невозможно, ибо, цитируя известного французского любителя искусства: “После картин Микеланджело и образцов посуды Медичи, самое редкое, что можно найти у коллекционеров, - это доброта”.

Тот же любитель искусства уверяет нас, что в этом своеобразном мире не только редко встречается доброта (*bienveillance*), но и противоположное чувство развито почти до гениальности. Коллекционеры, особенно первоклассные коллекционеры, которые, наконец, обрели известность благодаря сложному результату - меткому взгляду, проницательности и исключительному мастерству фехтования с сильными конкурентами, - обладают обычным талантом подсыпать горькую пилюлю обманутым друзьям и товарищам неприятными намеками и жгучими разоблачениями, ибо, как заявляет процитированный выше *connoisseur*, у них есть манера восхвалять “похвалами, которые выводят из себя, и убийственными комплиментами”, и есть тип коллекционера, который знает свой репертуар наизусть, человек, который является профессионалом. “*тореадор Раффине — художник резни.*”

Что может сделать неопит, чтобы избежать “художественной” резни, как полуэфемерично выразился французский знаток, трудно сказать. Книги и специальные трактаты могут объяснить природу обмана, указать на подстерегающие его опасности и показать, как расставляются ловушки и как они работают, но притворяться, что ты по-настоящему надежный покупатель, опираясь на знания, почерпнутые из книг и руководств, было бы все равно что пытаться совершить восхождение на некую опасную вершину, опираясь на мудрость, почерпнутую из трудов по альпинизму.

Зачатки искусства связаны не столько со знанием того, как покупать, сколько с тем, как не покупать, как сопротивляться, а именно с первым импульсом, который у неопытного любителя

искусства оказывается одной из худших опасностей. Необходимо научиться медленному, осмотрительному методу не прислушиваться к первым импульсам до тех пор, пока первые импульсы не будут подкреплены чем-то лучшим, чем врожденное тщеславие новичка. Мы, конечно, знаем, что бывают случаи, когда даже у новичка может возникнуть повод пожалеть, что он не прислушался к первому побуждению, но это дальше от общего правила, чем утверждает новичок, и в любом случае в долгосрочной перспективе лучше упустить хороший шанс, чем рисковать стать обладателем какого-нибудь дорогостоящего будущего шедевра.

Кроме того, на ранних этапах торговли кардос определе́нная доля скептицизма должна умерять слишком легкую веру в то, что дилер хочет сказать или показать в подтверждение своего утверждения. Придет время, когда опыт поможет коллекционеру легче обнаружить то, что кажется на первый взгляд заманчивым, подсказать нужную информацию и т.д.

Естественно, не все дилеры готовы воспользоваться преимуществами новичка. Напротив, на антикварном рынке больше честных дилеров, чем можно было бы подумать, но проблема в том, что нечестные, кажется, выходят на первый план, всегда готовы противостоять неопытному новичку, и их шумный обман становится гораздо более известным, чем хорошие, честные сделки, вызывая недоумение у некоторых коллекционеров, так что, возможно, они не верят человеку, который говорит правду, и доверяют лжецу, который, будучи совершенным мастером в искусстве введения в заблуждение, кажется, является самой честностью.

И здесь решимость быть довольно скептическим в отношении документов, писем, родословных и коммерческих свидетельств может привести новичка к тому, что он упустит какую-нибудь хорошую возможность, но случай редкий, и такие потери, как правило, с лихвой покрываются суммированием общей стоимости обучения из-за того, что за опыт не была заплачена экстравагантная цена, которую обычно требуют. Со временем способность ценителя искусства отличать сделку от дилинга обострится, и он сможет лучше защищать себя.

Это просто касается деловых отношений и опыта в отличии подлинного от подделки. Но даже если предположить, что в этой части было достигнуто совершенство, этот факт не обязательно подразумевает квалификацию знатока, коллекционера, эксперта или даже простого любителя искусства. Коллекция может состоять из подлинных предметов и все же быть бедной, совершенно лишенной художественных достоинств или даже коммерческой ценности. То, что вы заплатили высокую цену, еще не является гарантией заслуг. На самом деле существуют совершенно подлинные картины, за которые были заплачены экстравагантные цены, но которые в глазах истинного ценителя не стоят и того гвоздя, на котором они висят.

It is a Практически невозможно представить, что опыт отличения подлинного от фальшивого должен быть приобретен без достижения некоторого художественного прогресса, побуждающего различать плохое искусство от посредственного, а также посредственное искусство от изящного, и все же эту художественную сторону труднее всего развить до того совершенства и полуинтуиции прекрасного, которые так необходимы настоящему и первоклассному ценителю.

Каким методом эта художественная сторона может быть доведена до совершенства у коллекционера, сказать еще труднее, поскольку в этом направлении опыт имеет значение лишь до определенной степени. Фактически, что касается художественного воспитания ценителя, мы склонны повторить за Тэном в его *Философии искусства*: “Предписания? Что ж, что можно было

бы сказать: во—первых, родиться с гением - это дело ваших родителей, а не мое; во-вторых, много работать, чтобы это проявилось, и это тоже не мое дело ”.

Таким образом, и здесь о реальных методах не может быть и речи. Они, поневоле, носят такойобщий характер, что от них не больше пользы, чем от того, чтобы советовать слепому держаться середины дороги, потому что по обе стороны есть канавы. Кроме того, нередко противоположные системы приводят к одинаково счастливым результатам в зависимости от человека, их применяющего . Один антиквар, когда не был уверен в подлинности картины, обычно фотографировал ее, поскольку, по его словам, он мог легко обнаружить признаки подделки, увидев работу в черно-белом исполнении без учета всех цветов, или, выражаясь его собственными словами: фальшивая сторона потеет. Другой знаток придерживался прямо противоположной теории, заявляя, что он ничего не мог сказать по фотографиям, но нуждался в цветах, которые помогли бы определить подлинность или подделку картины. Возможно, у первого был артистический темперамент, основанный главным образом на очаровании формы, в то время как второй был тем, кого в искусстве называют колористом.

Кроме того, иногда может быть добавлена еще одна вводящая в заблуждение причина, которая проявляется в форме промежуточного внушения и может сбить со следа даже очень одаренных людей с риторическим темпераментом.

Возможно, пример лучше всего проиллюстрирует это своеобразное вмешательство, которое носит не только случайный характер, как мы видели в другой части этой книги, но может быть результатом бессознательного *участия*.

Несколько лет назад, когда мистер Стэнфорд Уайт импортировал произведения искусства и антиквариат для своих покровителей-миллионеров, некий мистер Х., владелец прекрасного особняка на Пятой авеню, очень восхищался моноблоком начала пятнадцатого века andiron, который был среди импортируемых товаров. Однако он поступил бы мудро, если бы у него была пара. Предложение сделать современную копию с единственного сохранившегося оригинала поначалу вызвало у него отвращение, поскольку всем известно, с какой легкостью американские коллекционеры покупают подделки под оригиналы и какое отвращение они испытывают, если дилер честно говорит, что определенная работа является имитацией. Убедившись, что имитация должна быть совершенной, антиквар, наконец, заказал новое изделие, и организовал изготовление в Италии художественно точной копии старинного андилона. Однако, возможно, из-за того, что не желали, чтобы их заподозрили в изготовлении “современного антиквариата”, или по какой-то другой причине, итальянская фирма прислала идеальную копию оригинала в совершенно новом состоянии, предложив некоему итальянскому художнику, живущему в Нью-Йорке, нанести на него надлежащую патину, поскольку он был полностью посвящен в загадочное искусство придания новым предметам такого старого вида, какой только можно пожелать. Искусствовед, выбранный для того, чтобы прийти и оценить конечный результат работы, был, как знал художник, довольно недоверчив к итальянцам и их триумфам, как он выразился.

Итальянский художник выполнил свою работу настолько хорошо, насколько это было возможно, и, зная, что ее будут оценивать наравне с оригиналом, что является самым тяжелым испытанием, которому может подвергнуться имитация, он сумел обмануть искусствоведа, будучи чрезмерно откровенным и честным, воспользовавшись его предубеждением против итальянцев и, вероятно, сиюминутным складом ума. Обе работы были показаны в мастерской

художника: имитацию художник поместил на ярком свету, а оригинал - всаом благосклонном углу, вдали от окна, в полутени. Первая мысль, промелькнувшая в голове искусствоведа, когда он вошел в студию, была о том, что “хитрый итальянец” поместил имитацию там, где свет был менее ярким, а тень более полезной.

“Очень хорошо, - заметил он, - но, конечно, даже когда имитация не при полном освещении, она всегда остается имитацией”.

“Но это оригинал”, - возразил художник, ибо, чтобы сделать свое положительное утверждение более определенным, критик указал на то произведение.

Последовало каменное молчание.

На этом история заканчивается, и мы не знаем, простил ли критик когда-нибудь художнику его честную выходку. Зная, что искусствоведа был настоящим знатоком, хорошим исключением из этого класса, мы совершенно уверены, что его суждение было искажено предвзятым представлением о том, что итальянец отодвинул имитацию в тень и, таким образом, вряд ли позволил своему артистическому темпераменту и знанию искусства сыграть роль при формировании мнения, или, скорее, мнение уже сформировалось было слишком быстро выражено с помощью полусознательного процесса рассуждений, который не имел ничего общего с художественным суждением.

Так много особых случаев и так мало помощи, обычно оказываемой новичкам, что в заключение следует сказать, что самый безопасный метод - это не иметь никакого реального метода, наблюдать и изучать свой собственный темперамент, объективно оценивать первые результаты, быть готовым извлечь как можно больше из опыта, в какой бы форме он ни проявлялся, и, наконец, как и во многих случаях человеческой жизни и возможностях, добиваться собственного спасения.

Таким образом, даже если ценитель искусства не будет призван на Олимп избранных, он, безусловно, сведет свои неудачные сделки к минимуму — неудачные сделки в плане покупки неподходящих вещей, поскольку речь идет о подлинности предмета, а также о его художественной ценности. Этим он должен быть доволен, ибо, как мы с удовольствием повторяем еще раз вместе с Нестором французских знатоков: “Остерегайтесь коллекционера, который никогда не ошибается; сильнейший тот, кто делает наименьшее количество авток”.

* * * * *

Как мы видели, род *curieux* (охотники за редкостями) включает в себя наиболее сложную и многообразную совокупность видов. С давних времен римского владычества и до наших дней коллектомания порождала персонажей, отличающихся оригинальностью от гротескных до трагических, от фальшивых до подлинных, от низменных или порочных, таких как Марк Антоний и Веррес, до благородных представителей, таких как Юлий Цезарь, Август и Агриппа.

Довольно любопытно, что благородный тип коллекционера и полезность его миссии, как правило, ускользали от внимания писателей всех возрастов. Похоже, они быстрее разглядели гротескную сторону коллектомании, чем ее полезность. Марциал, Ювенал, Плиний, Сенека и другие не отличаются в своих замечаниях от, скажем, Мольера и Лабрюйера.

Склонность помещать типы в гротескное окружение, делать их мишенью остроумных выходок настолько сильна, что они очень часто принимают странности за признаки идиотизма, идиосинкразии и особенности за сумасшествие, и, не продолжая свой анализ дальше, они выпускают на волю свою сатиру на людей, чья страсть к коллекционированию принесла огромную пользу интеллектуальному миру, оказав огромную помощь прогрессу и цивилизации человечества.

“Как осел, взирающий на лиру”, - высмеивает старая эпиграмма Greek, намекающая на коллекционеров, которые, охотно покупая, уделяют так мало времени или вообще не уделяют наслаждению художественными достоинствами своих приобретений. Обращаясь к одному из своих современников, у которого была страсть к коллекционированию рукописей и томов, но не было склонности их читать, Лукиан замечает: “Зачем так много литературных произведений? Собираете ли вы их для того, чтобы опереться на заученные мысли других или приклеить пергаментные тома к своей коже? Со всем этим вы не станете ни на йоту ученее; обезьяна всегда остается обезьяной, даже если она покрыта позолоченными одеждами”.

Продолжая особый случай коллекционирования книг, к которому нас мимоходом подводит замечание Лукиана, отметим, что те же чувства, что и у греческого писателя, столетиями позже разделяли Петрарка и Робер Этьен. Первый был поэтом и библиофилом, второй - известным печатником, автором *Тезауруса латинского языка*. Эти двое не жалели сатиры на простого собирателя книг.

Аналогичную позицию занимает по отношению к Мазарини посредственный поэт времен ЛФронды, который упрекает кардинала в коллекционировании книг, не читая их; тот же упрек современные писатели высказывают Мальябечи, страстному коллекционеру редких изданий, который никогда не заходил в книги дальше титульного листа. И все же, если ограничиться только этим, Мазарини обязан одной из лучших библиотек Парижа, которая до сих пор носит его имя, и благодаря своей тщательной, терпеливой работе Мальябечи стал основателем Мальябечиана, ныне Национальной библиотеки Флоренции, чуда и образца исторического характера для других более современных учреждений подобного рода. Эти два настойчивых и страстных коллекционера книг, безусловно, внесли больший вклад в науку и ее прогресс, чем многие из тех ученых, которые высмеивали их хобби.

Оно должно быть доставлено интo'внимание, что сбор, в конце концов, это страсть, порой глубоко и прочно укоренилась, и что страсть, как и любовь, в ее самой возвышенной выражения не представляет нормальной жизни, но пока с одной стороны представляя качеств интуитивного характера Тер, может использоваться в сочетании с странностей и особенностей, часто неизбежным наследием оригинальность.

Ганнибал, хранивший свои деньги в дуплах бронзовых статуй из своей коллекции, Сулла, предававший смерти граждан, чтобы завладеть их редкими произведениями искусства, и Юлий Цезарь, путешествовавший со своими драгоценными предметами добродетели, известны нам как коллекционеры в основном благодаря своим особенностям, забавной анекдотической стороне страсти, которую обязательно должен использовать писатель, будь то хроникер или историк.

Тем не менее, если вернуться к неоправданному и неразборчивому духу сатириков, как древних, так и более поздних времен, которые склонны считать коллекционеров маньяками или

дураками, многие греческие и римские *мастера* искусства, тем не менее, были спасены, к нашему восхищению, благодаря терпеливой настойчивости и любящей искусство заботе коллекционеров.

Действительно, было бы интересно проследить за некоторыми из наиболее известных образцов искусства прошлого. Если бы можно было проследить истинную историю каждого из этих предметов во всех деталях, это дало бы нам представление об увлечении коллекционированием вместе с осязаемыми доказательствами его достоинств и полезности.

Действительно, было бы не только интересно, но и поучительно узнать о превратностях судьбы некоторых произведений искусства, которые дошли до нас. Многочисленные намеки, существующие относительно происхождения владельцев некоторых из самых известных произведений греческого и римского искусства, безусловно, обещают интерес, хотя иногда и омрачаются тем фактом, что большая часть информации опирается на расплывчатый авторитет традиции или сильно ставится под сомнение современной критикой.

“Более чем возможно, что Цезарю мы обязаны Венерой из Эрмитажа; хорошо известная “Точилка” почти наверняка была сохранена Лукуллом к нашему восхищению, точно так же, как Цицерона можно поблагодарить за “Демосфена”, а коллаборационистская страсть к чтению Саллюстия передала нам “Фавна”, “Гермафродита” и “Вазу” с виллы Боргезе”.

Эти замечания известного французского коллекционера, который в основном отмечает работы, находящиеся в Лувре, могут быть распространены на многие другие коллекции, особенно на Рим, где некоторые произведения искусства имеют старые исторические свидетельства бесспорного характера.

От эпохи Возрождения до наших дней родословные знаменитых произведений искусства не только более достоверны, но и представляют порой менее прерванную линию происхождения. При таких обстоятельствах нередко можно обнаружить, что редкий предмет переходит от одного коллекционера к другому, получая такую же заботу и внимание, как если бы он переходил от отца к сыну в качестве драгоценной семейной реликвии — и это, по сути, переход от одного к другому члену той же семьи, семьи, связанной такой же жгучей страстью, как коллекционирование.

Что касается сути этой страсти, которую так часто путают с манией — ошибка, вызывающая следующий комментарий французского коллекционера: “... *конфронтация с “манией” к курьезу, с “настоящей историей для любви”, “Прекрасной Еленой” для Илиады*” — мы хотели бы процитировать Жерсента, одного из немногих людей, которые как арт-дилер и коллекционер в одном лице, то, что можно было бы назвать частным дилером в современном понимании, олицетворяли страсть, как мы уже говорили, в своем высшем выражении среди многих коллекционеров восемнадцатого века. Конечно, следует понимать, что Жерсен, один из этих маньяков, скажем, по мнению Лабрюйера, был представителем тех *passion* коллекционеров, которые подчиняют все остальные страсти человечества той, которую они сделали единственной целью своей жизни “....” *У curieux*, - говорит этот односторонний любитель, но не любитель-коллекционер, - есть преимущество в том, что он не становится легкой добычей многих страстей, столь знакомых человечеству: *любопытство* заполняет все свободные места в моменты его досуга. Развлекаясь своими драгоценными вещами, он находит время только на

то, чтобы развивать свое *любопытство*, и его кабинет становится центром всех его удовольствий и средоточием всех его страстей ”.

Сторонний наблюдатель и знаток своего дела согласится, что это немного чересчур; но, в конце концов, великие коллекционеры, которые оставили музеям своих стран состояния, которые были бы потеряны, если бы не их сильная страсть - сокровища искусства, оставленные невеждами на произвол судьбы, - все они в большей или меньшей степени испытывали жгучую страсть, описанную Джерсеном в процитированном отрывке, где утверждается, что истинный рай ожидает совершенного коллекционера, которому никогда не бывает скучно, и который никогда не становится жертвой хандры.

Не обсуждая обещания Жерсента, поскольку, насколько нам известно, идеальный коллекционер встречается редко, давайте заявим, что наша книга не надеется подтолкнуть читателя к совершенству, которое ведет к блаженству Жерсента, но если краткий обзор, который мы дали о коллекционировании с ее удовольствиями и опасностями, убедит какого-нибудь действительно страстного любителя искусства в том, что коллекционирование преследует более благородную цель, чем простое удовольствие, если мы крикнем, что это обескуражит Тонгилия или Пауллу, или если эта работа напугает какого-нибудь современного Кларнета, то... и, избавившись от шумного, бесполезного современного Трималха, мы почувствуем, что цель книги в какой-то степени оправдана.

Напечатано в Великобритании в
издательстве *Mayflower Press*, Плимут. Уильям Брендон и Сын, Лтд.

1921

Примечания переписчика

Пунктуация, перенос и орфография были приведены в соответствие, когда в этой книге было обнаружено преобладающее предпочтение; в остальном они не изменялись.

Были исправлены простые типографские ошибки; случайные несбалансированные кавычки сохранены.

Двусмысленные дефисы в концах строк были сохранены.

Орфография и ударения в тексте, написанном не на английском языке, не проверялись на точность.

Указатель не проверен на правильность расположения в алфавитном порядке или ссылок на страницы.

Страница 26: Перед словами “Подумать только!” и “Ну, это принадлежало” добавлены отсутствующие вступительные кавычки.

Страница 110: “Герцог д'Омюль” указан на странице 313 [указателя](#) как “д'Обнале, герцог”. Сегодня распространенное написание - “д'Омаль”.